Scanned with CamScanner

ن م راشد فیض احمد فیض کے ساتھ، تہران، ۱۹۷۳ء

سہ ماہی

اردو ادب

اڈیٹر

اسلم پرویز

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

مجلسِ مشاورت

کتاب : ۳۵۰ اکتوبر، نومبر، دسمبر ۲۰۱۰ء
قیمت : فی شمارہ: ۴۰ روپے، سالانہ ۱۴۰ روپے
مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)
اردو گھر، ۲۱۲- راؤز ایوینیو، نئی دہلی-۱۱۰۰۰۲
پرنٹر پبلشر : شاہد خاں ـــــ مطبوعہ: ثمر آفسٹ پرنٹرز، نئی دہلی
کمپوزنگ : عبدالرّشید (9990972397)
فون : ۲۳۲۳۶۲۹۹، ۲۳۲۳۷۲۱۰ ـــ فیکس: ۰۱۱-۲۳۲۳۹۵۴۷
E-mail: anjuman.urdughar@gmail.com
Http://www.anjumantaraqqiurduhind.org

فہرست

بازدید

راشد راشد (خصوصی گوشہ)

☆☆☆

پہلا ورق

'ماورا' راشد کا پہلا شعری مجموعہ ہے جو ۱۹۴۱ء میں منظرِ عام پر آیا۔ جیسا کہ مجموعے کے نام ہی سے ظاہر ہے یہ مجموعہ عام شعری مجموعوں سے کچھ ہٹ کر اور ذرا مختلف تھا، اپنے مشمولات کے تعلق سے بھی اور ہیئت کی سطح پر بھی۔ ادب کے قاری عام طور پر دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو ادب کا مطالعہ محض تفریحِ طبع یا وقت گزاری کے لیے کرتے ہیں اور ادب کے ساتھ معانقہ کرتے ہوئے نہ تو کسی قسم کی دشواری میں مبتلا ہونا چاہتے ہیں اور نہ وہ شاید اس کے اہل ہی ہوتے ہیں وہ گویا اپنے سطحی مذاقِ ادب کے تحت محض پکی پکائی کھانے کے عادی ہوتے ہیں۔ دوسری قسم کے قاری وہ ہوتے ہیں جو فن کار کی ترجیحات کا لحاظ رکھتے ہوئے اس کے ساتھ مفاہمت کی نیت سے سنجیدگی کے ساتھ معانقہ کرتے ہیں۔ اس طرح کی کاوش کے ذریعے قاری کی سطح پر کبھی کبھی فن پارے کی کچھ ایسی جہات بھی سامنے آسکتی ہے جو منشائے مصنف کے علاوہ بھی کچھ اور ہوں۔ اگر ایسی کوئی صورت ہو تو وہ ایک طرح سے فن کار کے لیے باعثِ تشویش نہیں بلکہ فالِ نیک ہے۔ 'ماورا' کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا کہ یہ کچھ لوگوں کے لیے خلافِ توقع (Unexpected) ثابت ہوا اور کچھ کے لیے برانگیختگی (excitement) کا باعث۔ اپنی توقعات کی شرط پر کسی فن پارے کے ساتھ معانقے کی کوشش ایک طرح کی عصبیت کے مترادف ہے۔ فن پارے کی حدود میں کسی ہیکڑی باز کی طرح نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے داخل ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ بجائے خود 'ماورا' کے غیر معمولی پن کی دلیل ہے کہ اس پر فوری طور پر مثبت اور منفی دونوں طرح کے ردِ عمل سامنے آئے۔ منفی کے زمرے میں دو قابلِ ذکر ہیں۔ ایک

'ماورا' کی اشاعت کے دو سال بعد یعنی ۱۹۴۳ء میں 'ن م. راشد پڑ' کے عنوان سے کتابچے کی شکل میں شائع ہونے والا حیات اللہ انصاری کا طویل مضمون اور دوسری اس کے ٹھیک ایک سال بعد ۱۹۴۴ء میں شائع ہونے والی اردو کے مزاح نگار فرقت کاکوروی کی منظوم اور منثور نگارشات پر مبنی تالیف 'مداوا' ہے۔ چوں کہ فرقت کاکوروی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار تھے اس لیے 'مداوا' عنوان قائم کرنے میں ایک قسم کی پیروڈیانہ (Parody like) شرارت کا دخل نظر آتا ہے۔ تو کیا اسے ایک سنجیدہ کاوش سمجھا جائے؟ یہ ایک سوال ہے۔ اگر چہ اس کتاب میں اس دور کے کئی نوجوان اجتہاد پسند ادیبوں اور شاعروں کو نشانے پر رکھا گیا ہے لیکن بعض شواہد کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ کتاب کے مولف کا اصل ٹارگٹ 'ماورا' کے مصنف ن م. راشد ہی تھے۔ 'ماورا' اور 'مداوا' دونوں نہ صرف پنج حرفی الفاظ ہیں اور 'مداوا' کے حرف 'د' اور 'ماورا' کے حرف 'ر' کو چھوڑ کر بقیہ چار حروف وہی کے وہی اور حرف 'د' بھی جیسا کہ لفظ 'مداوا' کے املا میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اردو املا کے قاعدے کے مطابق جب حرف 'د' اپنے سے پہلے حرف کے ساتھ جڑتا ہے تو وہ بھی 'ماورا' کے کے حرف 'ر' ہی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ گویا کتاب کے مولف نے اپنا تمام تر زورِ فطانت اور ذہانت کتاب کا عنوان قائم کرنے پر ہی صرف کر دیا ہے۔ شعریات کی اصطلاح میں اسے کون سی صنعت کہا جائے گا؟ کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا؟ چناں چہ بیسویں صدی کے نصف دوم کی ہماری تاریخ شاعری میں یہ کتاب تو راشد کا زیادہ بچھا نہ لے سکی البتہ حیات اللہ انصاری کی 'ن م. راشد پڑ' کا سانس پھولنے میں اتنا وقت ضرور لگا کہ اس دوران یہ دوبار اور شائع ہوا لیکن یہ بھی اب لگ بھگ چار عشرے پہلے کی بات ہو چکی۔ راشد پر اس کے بعد کی تمام گفتگو، خواہ کم ہی سہی، مگر سنجیدہ پیرائے میں ہوتی رہی ہے۔ جہاں تک حیات اللہ انصاری کا تعلق ہے وہ ایک منجھے ہوئے صحافی، بلا کے فکشن نگار، کانگریس کے ایک سرگرم سیاسی کارکن اور ہندوستان کی جنگِ آزادی کے ایک سپاہی تھے لیکن شاعری یا نقدِ شعر کے ساتھ ان کا معاملہ کیا تھا اس کا جواب کوئی کیا دے کہ خود ان کی کتاب 'ن م. راشدؔ پڑ' میں یہ جواب موجود ہے۔

(۲)

ن م. راشدؔ کے بالترتیب چار شعری مجموعوں 'ماورا'، 'ایران میں اجنبی'، 'لا=انسان' اور 'گماں کا ممکن' میں پہلے مجموعے 'ماورا' کی حیثیت لانچنگ پیڈ (launching pad) کی سی ہے۔ اس لیے 'ماورا' سے آگے بڑھتے ہوئے تین مجموعوں میں ہماری ملاقات جس راشدؔ سے ہوتی ہے اس

راشد کی بس ایک موہوم اور غیر یقینی سی شبیہ ہی 'ماورا' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن 'ماورا' جیسا کہ اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، راشد کے ہاں ایک ایسی نامعلوم سی تشویش کی گواہی ضرور دیتا ہے جس کا عرفان شاید ٹھیک سے ابھی خود راشد کو بھی نہیں تھا۔ تاہم 'ماورا' کے نام ہی میں بجائے خود ایک طرح کے احساسِ تشنگی کی بشارت موجود ہے اور یہ بھی کہ یہ شاعر، مسلّمات، محدودیت اور معمولات (routines) کے کلبۂ تنگ و تار میں کسمسا رہا ہے اور پھڑ پھڑا کر اس سے باہر آنے کی غیر شعوری عمل نے اس کی سوچ میں سرایت کرنا شروع کر دیا ہے۔ یہ ماورائیت، جیسا کہ آگے چل کر اِس کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں، ن۔م۔ راشد کے خود کو اور ساتھ ساتھ اپنے گرد و پیش کو بتدریج دریافت کرتے رہنے کے عمل سے عبارت ہے۔ یہاں جس مرکزی نقطے پر ہمیں راشد کھڑا نظر آ رہا ہے وہاں 'ماورا' نام ہے اس کے پیروں تلے تحت الثریٰ کی گہرائیوں، اس کے سر پر سدرۃ المنتہیٰ کی انتہاؤں اور اس کے چہار جانب آفاق کی پہنائیوں کا اور وہ ہر جانب سے تیکھے اور نوکیلے سوالیہ زاویوں کی برچھیوں کے درمیان بالکل اسی طرح نشانے پر ہے جس طرح میدانِ کربلا میں یزیدی لشکر کے نرغے میں پھنسا میر انیس کے مرثیے کا ایک جانباز کردار (غالباً حُر) جس کا نقشہ میر انیس نے اس مرثیے کے ایک شعر میں اس طرح کھینچا ہے:

یوں برچھیاں تھیں چار طرف اس جناب کے
جیسے کرن نکلتی ہے گرد آفتاب کے

اس شعر میں میر انیس نے اپنے کمالِ فن سے جس طرح اس انتہائی المناک صورتِ حال کو ایک حزنیہ طربیے میں بدل دیا ہے ٹھیک وہی کمال راشد نے اپنے شعری تجربوں میں کر دکھایا ہے۔ تو 'ماورا' کے بعد کے تین شعری مجموعے راشد کی اسی قابلِ رشک کامرانی شکست کا رزمیہ ہیں۔ یہ ایک ایسا کتھارسس ہے جہاں ایک طرف کامرانیاں راشد کو اپنی حدود میں داخل ہونے سے روکتی ہیں تو دوسری جانب راشد بھی انھیں اپنی پسپائیوں پر جھپٹنے کا موقع دینے کو تیار نہیں۔ یہی توازنِ طاقت راشد کے فن کو زمان و مکاں کے سے اُس حُر کی ابدیت کے درجے کو پہنچاتا ہے جو قیام سے ماورا اور کسی بھی طرح کی اساس سے مبرّا ہے۔

وابستگی یا کمٹ منٹ جیسی منشوری اصطلاحوں کے مقابلے میں آج کل 'سروکار' کی ترکیب کو اس درجہ رگڑا جا رہا ہے کہ وہ بھی کہیں کہیں کلیشے کے درجے کو پہنچ گئی ہے۔ راشد کے چلن کو سیدھے

سجاد اگر دسوے سے کہا جائے تو شاید زیادہ صحیح ہوگا۔ راشدؔ کا معاملہ دراصل بقولِ غالبؔ 'ہر کس کہ شد صاحبِ نظر دینِ بزرگاں خوش نہ کرد' والا ہے۔ زمین انسانی سماج کی آماج گاہ ہے اور راشدؔ بھی انسانی سماج ہی کا ایک فرد ہے اس لیے راشد کی پہلی وابستگی بھی انسان اور سماج کے ساتھ ہے اور راشدؔ کے ہاں انسان سے مراد تمام عالمِ انسانیت اور اس کے مسائل ہیں۔ تمام انسانوں کو برابری کے ساتھ ایک لڑی میں پرویا ہوا دیکھنا مذاہب عالم کا آدرش رہا ہے اور یہی آدرش مادّیت اور پیداواری رشتوں کے تعلق سے مارکسزم کا بھی ہے۔ غیر معمولی صلاحیتوں کے انسانوں میں تخلیقی فن کار بھی ایک اعلا درجے پر فائز ہوتا ہے۔ فن کار کو پیغمبروں کی طرح وحی کی توفیق نہ سہی لیکن وہ الہام کی دولت سے ضرور سرفراز ہوتا ہے۔ فن کار کو اپنی فن کارانہ خودسری کے ناتے وحی کے تمام تر ایقان اور احترام کے باوجود الہام ہی راس آتا ہے اس لیے کہ وحی کا جو تسلط پیغمبر جیسی ارفع ترین شخصیت پر ہوتا ہے فن کار جیسے بندۂ بشر پر وہ گرفت الہام کی نہیں ہوتی۔ وحی کا نزول پیغمبر پر خالقِ کائنات کی طرف سے جبریل کے ذریعے ہی سہی مگر براہِ راست ہوتا ہے اور الہام کی سرفرازیوں کی جانب تو فن کار فرش کی پستیوں سے اُٹھ کر اپنی بساط بھر ہی پرواز کرسکتا ہے۔ اس اعتبار سے وحی واضح اور مطلق ہوتی ہے اور الہام مجرد اور مبہم۔ وحی خالصتاً الوہیت کی حامل ہوتی ہے اور پیغمبر اس کا مکمل تابع دار جب کہ الہام میں جزوی طور پر ہی سہی بشریت کا عنصر شامل ہوتا ہے اور اسی لیے شاید اس کو الہام پر اسی قدر اختیار بھی حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح الہام کی فضا میں فن کار کو سانس لینے اور اسے اپنی ترجیحات کے مطابق برتنے کا موقع ملتا ہے۔ چوں کہ تخلیقی ذہن وسوسوں کی آماجگاہ ہوتا ہے اس لیے بڑا فن کار خواہ وہ حافظؔ، رومیؔ، غالبؔ اور اقبالؔ ہو یا راشدؔ ہی کیوں نہ ہو انسان پر عائد مختاری کی تہمت پر احتجاج کرتے ہوئے فن کی دنیا میں بے باکانہ اپنی مجبوریوں کی جوت جگاتا ہے۔

راشدؔ کا معاملہ اپنے ہم عصروں میں سب سے الگ کچھ یوں بھی ہے کہ وہ اپنی تمام تر شاعرانہ مدنیت (poetic eliticism) کے باوجود زندگی کی سچائیوں کی دھرتی میں گلے گلے ڈوبا ہوا ہے۔ وہ انسانیت اور اس کے اجتماعی شعور کا حامل تو ہے لیکن اس کے اظہار کے لیے بنے بنائے فنی اور نظریاتی سانچے اسے اپنے کسی کام کے نظر نہیں آتے۔ اسی لیے اظہار کے لیے وہ اپنی ترجیحات سے رجوع کرتا ہے اور اسی کے نتیجے میں کہیں کہیں گنجلک بھی ہو جاتا ہے۔ چناں چہ شعر کہنے کے معاملے میں وہ اپنا سر جتنا خود کھپاتا ہے اتنا ہی سر کھپانے کا مطالبہ اس کی شاعری اس کے قاری

Scanned with CamScanner

اور نقاد سے بھی کرتی ہے۔ جہاں تک اظہار کا معاملہ ہے انسان اپنے حواسِ خمسہ اور اپنی مخصوص ذہانت کے ساتھ اپنے گرد و پیش کے کاروبارِ حیات کو جس طرح محسوس کرتا ہے اس کو من و عن اپنے وجود سے باہر کی دنیا کو محسوس نہیں کرا سکتا۔ تاہم اپنے محسوسات کا ذریعہ ہمارے پاس زبان ہے۔ لیکن زبان محسوسات کے اظہار کا براہِ راست نہیں بالواسطہ ذریعہ ہے۔ کوئی بھی بات جو براہِ راست نہ ہو اس کی ترسیل میں کسی نہ کسی حد تک مسخ ہونے کا امکان ضرور ہوتا ہے۔ ترسیل کی ناکامی کے شدید یا سبک ہونے کا انحصار بھی کہنے اور سننے والے کے درجۂ توانائی پر ہے۔ کہنے والا جس درجہ توانا اور سننے والا جس قدر ناتواں ہوگا یہ فاصلہ اسی قدر بڑا اور بصورتِ دیگر اسی قدر کم تر ہو سکتا ہے۔ راشدؔ کا معاملہ یہ ہے کہ ایک تو وہ غیر معمولی حسیات کا حامل ہے اور دوسرے وہ زبان و بیان کی سطح پر عجمی زبان اور ڈکشن کے زیرِ اثر ہے جس کا سبب ایران میں اس کا اتنا عرصہ قیام تھا کہ عجمی ڈکشن اس کے تخلیقی رویے میں پوری طرح سرایت کر گیا۔ یہی کچھ اس سے پہلے غالبؔ کے ساتھ بھی ہوا حالاں کہ غالبؔ تو کبھی ایران میں نہیں رہے لیکن ان کے زمانے میں خود ہندوستان میں فارسی زبان اور ادب کو طبقۂ اشرافیہ میں بہرحال بہت قدر و منزلت حاصل تھی۔ غالبؔ اپنے بارے میں خود کہتے ہیں:

بود غالبؔ عندلیبے از گلستانِ عجم　　　من ز غفلت طوطیِ ہندوستاں نامیدمش

اس بحث سے قطع نظر کہ اقلیمِ شعر میں غالبؔ یا راشدؔ کا اپنا اپنا شاعرانہ مرتبہ کیا ہے، عجمی لغت اور لب و لہجے کو دونوں شاعروں نے، غالبؔ نے غزل کے اور راشدؔ نے نظم کے میدان میں جس طرح برتا ہے اس طرح شاید اردو کے کسی دوسرے شاعر نے نہیں برتا۔ عجمی لغت اور لب و لہجے کو برتنے والا تیسرا اہم شاعر اقبالؔ بھی ہے لیکن اقبالؔ کے کلام کی ریڑھ کی ہڈی چوں کہ اس کا بیانیہ اور براہِ راست طریقۂ اظہار تھا اس لیے کلامِ اقبال کو کم از کم ترسیل کے ان مسائل سے کم ہی دوچار ہونا پڑا جو غالبؔ یا پھر راشدؔ کے حصے میں آئے۔ چناں چہ راشدؔ جیسے پیچیدہ اور سنجیدہ شاعر کے مطالعے کی شرط یہ ہے کہ قاری اس سیاق و سباق تک پہنچنے کی ممکنہ کوشش کرے جس سیاق و سباق سے راشدؔ کی شاعری کا دھارا پھوٹ رہا ہے۔ اپنے لیے سب سے علاحدہ راستہ نکالنے والا شاعر بھی بشرطیکہ اس کی شاعری میں وزن و وقار بھی ہو، اکثر شاعرِ فردا ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے غالبؔ کی دھوم جس طرح بیسویں صدی میں جا کر مچی اسی طرح ہو سکتا ہے بیسویں صدی کا راشدؔ بھی اب اکیسویں صدی میں اپنے چہرے سے پوری طرح نقاب اٹھائے۔

(۳)

'ماورا' کے بعد آنے والے راشد کے تین شعری مجموعے 'ایران میں اجنبی'، 'لا=انسان' اور 'گماں کا ممکن' راشد کے تخلیقی سفر کے تین نمایاں پڑاؤ ہیں۔ 'ماورا' کے بعد جس میں سے راشد اپنے عہد کے مختلف نمایاں رجحانات کی دھوپ چھاؤں سے نکل کر باہر آیا تھا اس عہد کی چند کرنیں اور پرچھائیاں ہی ساتھ لیتا ہوا 'ایران میں اجنبی' کی وادی میں قدم رکھتا ہے۔ ایران کی زبان اور محاورہ اور ایران کا ماحول اس ہندوستانی نژاد کے لیے اولاً شاید بس اتنا ہی اجنبی تھا جتنا سادھارن قسم کے کسی بھی غیر ایرانی کے لیے ہوسکتا ہے لیکن رفتہ رفتہ پھر یہی ایران اپنی جغرافیائی حدود سے اوپر اٹھ کر راشد کے اس موقف کا اشاریہ بن گیا جس کے ساتھ اسے جینے پر اصرار تو تھا لیکن وہ جی نہیں پا رہا تھا۔ اس کی مثال ایک ایسے فرد کی سی تھی جس کا تصادم to be taken for granted کی صورتِ حال کے ساتھ ہر شعبۂ حیات میں، زندگی کے ہر موڑ پر، اپنی ترجیحات کے ہر جھمیلے میں قدم قدم پر ہوتا ہے اور وہ ان سب کے ساتھ جوجھتا ہوا کسی پُل پار کرتی ہوئی تیز رفتار گاڑی کی طرح اپنے پیچھے ایک گرتا ہوا پُل چھوڑ کر پار نکلتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح راشد کا تعاقب ناممکن تو نہیں ہاں آسان سا پُل نہ رہ جانے کی صورت میں کٹھن ضرور ہے۔ اسی لیے راشد کو بھی ابھی تک سب سے زیادہ انھی چند لوگوں نے سمجھا ہے جو زندگی میں اس کی شہ رگ سے بھی قریب رہے ہیں۔ اس اعتبار سے 'ایران میں اجنبی' کا راشد صرف ایران ہی میں اجنبی نہیں بلکہ ایران تو حوالہ ہے اس صورتِ حال کا جہاں نوآبادیات اور سامراج کا دیو استبداد ایک نیلم پری کے بھیس میں پچھڑے ہوئے اور کمزور ملکوں کو بظاہر رجھانے لیکن دراصل ان کو تاریخی، تہذیبی، سماجی اور اقتصادی طور پر تاراج کرنے اور انھیں جمہوریت کے نام پر غلامی کی جنت کا سبز باغ دکھانے میں مصروف ہے۔ ایران میں اجنبی کے راشد کا dilemma یہ ہے کہ وہ راہ کی بھیڑ کو زندگی کی دائمی حقیقت تو سمجھتا ہے لیکن اس کے پیروں میں کارِ دانش کی جو بھاری بیڑیاں پڑی ہیں وہ اسے ہلنے تک کی مہلت نہیں دیتیں۔ گویا بقولِ مخمور سعیدی:

راہ کی بھیڑ میں گم کر نہ دیا کیوں خود کو
اب یہ کیا چیختے پھرتے ہو کہ تنہا ہوں میں

(۴)

راشد کے تخلیقی سفر کا اگلا پڑاؤ 'لا=انسان' ہے۔ لا ریاضی کی شاخ الجبر و المقابلہ کی وہ نامعلوم

علامت ہے جس کی مدد سے ہم اثبات اور اس کے تعیّنِ قدر کی جانب بڑھتے ہیں۔ لا کے لغوی معنی نہیں کے ہیں۔ کلمہ طیبہ کا پہلا لفظ بھی لا ہے اور اس کی پہلی عبارت ہے لاالٰہ جس کے معنی ہیں نہیں ہے کوئی الٰہ۔ اور لفظ 'کوئی' ایک طرح کا صیغۂ جمع ہے جس کا مطلب ہے بہت سوں میں سے کوئی بھی ایک یا کوئی بھی۔ اس کے بعد آتی ہے اثبات اور اس کے تعیّنِ قدر کی منزل الا اللہ یعنی سوائے اللہ کے۔ اس طرح لا الٰہ الا اللہ کا مطلب ہوا، نہیں ہے کوئی الٰہ سوائے (اس ایک) اللہ کے۔ لیکن صوفی منش خدائے واحد کی منزل تک کسی قسم کی جلد بازی میں نہیں پہنچنا چاہتا۔ چناں چہ وہ پہلے شرک کی تمام آلائشوں سے اپنے سینے کو پاک کرنے کے لیے خدائے واحد کے وجود کے اقرار سے پہلے بے شمار بار لاالٰہ کا وِرد کرتا ہے جس سے مراد ہوتی ہے سوائے خدائے واحد کے باقی تمام مشترکہ خداؤں سے انکار، انکار، انکار.....لیکن مُلّا اس رمز کو سمجھے بغیر کہ وہ شرک کے ہجوم سے نکل کر توحید کے دامن میں پناہ لینے کا جتن کر رہا ہے اسے قابلِ گردن زدنی قرار دے دیتے ہیں جس پر اقبالؔ نے کہا ہے:

قلندر جز دو حرفِ لاالٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

دانش جب حیات و کائنات کے مسائل میں سر کھپاتی ہے تو وہ انسان کو مجبورِ محض پاتی ہے اس لیے کہ حیات و موت کے مسائل ہوں یا زمان و مکان کی انتہاہوں کا سوال اس معاملے میں وہ یہیں تک پہنچ کر تھک کر بیٹھ جاتا ہے کہ 'آں کس کہ بہ داند و بہ داند کہ نہ داند' یعنی:

نہ جانے کتنے سوالوں کے ہم نے دل چیرے
ہر اک سوال کے دل سے پہیلیاں نکلیں

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اُس کی حیثیت اس عالمِ بے پایاں کے بحرِ بے کنار کی موجوں پر جھولتے ہوئے اس بے بضاعت پتّے کی سی ہو جاتی ہے جس میں اس بحر میں ڈوب جانے کی بھی سکت نہیں۔ اور پھر اسی عالمِ بے بسی میں اسے یہ عرفان ہوتا ہے کہ خالقِ کائنات کے بعد، خواہ وہ خالقِ کائنات میں یقین رکھتا ہو یا نہیں، اس کا یہ المیہ ہی اس کا امتیاز ہے کہ کائنات کے تمام مظاہرِ عالم میں صرف اسے ہی اپنے ہونے کا اور اس کا بھی کہ وہ کیا ہے اور کیا نہیں مکمل عرفان

ہے اور یہ بھی کہ خدا، یا نظامِ قدرت کا حقیقی نائب بھی وہی ہے۔ یہاں سے ایک مثبت تگ ودو میں اس کے سفر کی اگلی منزل شروع ہوتی ہے کہ وہ دنیا کو قدرت کی صنعت کے ساتھ ساتھ اپنی حرفت کا بھی نمونہ بنانے کے جتن میں لگ جاتا ہے۔ راشدؔ کی اسی حرفت کا نمونہ راشدؔ کا شعری مجموعہ 'لا = انسان' ہے جو انسان کی نفی نہیں بلکہ اسکے اثبات پر دلالت ہے بالکل اسی طرح جیسے الجبرا کے کسی سوال میں نفی کا لا اپنے آپ کو ڈی کوڈی فائی کر کے اپنے اثبات اور اس کے تعینِ قدر کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ سیدھے سادے بیانیہ انداز میں اسی کو آپ اقبالؔ کا تلمیذِ رحمانی بھی قرار دے سکتے ہیں یعنی اگر اقبالؔ کمالِ جرأت کے ساتھ خدا سے 'تو شب آفریدی چراغ آفریدم' جیسی دو بدو کر سکتا ہے تو راشدؔ اس دو بدو کا مظاہرہ اور قدرے شدت کے ساتھ اپنی تہذیبِ ابہام کے پردے میں کرتا ہے۔

(۵)

راشدؔ کی شاعری پر اظہارِ خیال کرنے کا بہت کم لوگوں نے ہمت اور حوصلے کا ثبوت دیا ہے۔ کسی بھی حقیقی شاعر کے متن کی تشریح (explanation) اس کے سیاق (context) کے بغیر ممکن نہیں۔ تخلیق پر مبنی متن کی دو جہات ہوتی ہیں، ایک تخلیق کار کا باطن اور دوسری اس کا خارج۔ پہلے تخلیق کار کا خارج اس کے داخل میں حلول کرتا ہے جو اس کے داخل کو چونکاتا ہے۔ اور وہ فن کار کو کس درجہ چونکا سکتا ہے اس کا انحصار فن کار کے چونکنے کے درجۂ استطاعت پر ہے۔ چونکنے کی اس کیفیت سے گزرنے کے بعد فن کار اس خارجی صورتِ حال کو اپنے داخل سے باہر نکال کر اپنے سامنے رکھتا ہے جس کے بعد فن کار کی داخلی کیفیات کا اس خارجی صورتِ حال کے ساتھ مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ مباحثہ، مبادلے، مجادلے، مخاصمے، مشاورت یا استفسار کسی بھی شکل میں ہو سکتا ہے یا ان سب کی ملی جلی شکل میں بھی۔ اس مکالمے کی تکمیل ہی کسی مخصوص معاملے میں فن کار کے مافی الضمیر کا تعین کرتی ہے جس کی بنیاد پر وہ اپنا متن قائم کرتا ہے۔ اگر فن کار کسی معاملے سے سہل انگاری کے ساتھ گزر جائے تو متن بھی اتنا ہی سہل، سادہ، صاف یا سپاٹ تک ہو سکتا ہے۔ لیکن مافی الضمیر کا معاملہ اگر پیچیدگیوں سے گزرتے ہوئے طے ہو تو لامحالہ پھر متن کا بھی گنجلک اور پیچیدہ ہونا لازمی ہے۔ جتنا جوکھم تخلیقِ متن کے تعلق سے اس پورے عمل میں ہے اتنا ہی جوکھم متن کی قرأت یا اس کی تنقید کے عمل میں بھی اٹھایا جائے تو

شاید ترسیل اور ابلاغ کے وہ مسائل زیادہ نہ پیش آئیں جو راشد جیسے فن کاروں کے سلسلے میں عام طور پر ہوتے ہیں۔

راشد کا چوتھا مجموعہ 'گماں کا ممکن' ہے۔ اس عنوان میں گویا براہِ راست یہ کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ محض تخلیق ہی کے سلسلے میں نہیں بلکہ حیات و کائنات کے کسی بھی معاملے میں قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ اس طرح گمان و یقین کی اصطلاحوں کو ایک دوسرے کے متوازی نہیں رکھا جاسکتا جیسا کہ عام طور پر کیا جاتا ہے۔ اس لیے کہ گماں لامحدود ہے اور یقین محدود، یعنی ایک abstract ہے اور دوسرا concrete ایک dynamic ہے اور دوسرا static۔ یعنی یاجوج ماجوج کے سامنے کی وہ آہنی اور بلند و بالا دیوار ہے جس کے آگے اور کوئی راستہ نہیں وہ ساکن و ثابت ہے جب کہ گماں کی بے یقینیاں لامتناہی ہیں جس کی وضاحت اقبال کے اس شعر سے ہوتی ہے:

مرا دل مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات

اس لیے راشد نے گماں کے متوازی ممکن کو رکھ کر یاجوج ماجوج کی یقین کی دیوار کو اپنے راستے سے ہٹا دیا ہے۔

(۲)

سنہ ۲۰۱۰ء ن.م. راشد کی ولادت کا سوواں سال ہے۔ اس موقعے پر اردو دنیا نے راشد کو خصوصی طور پر یاد کیا۔ بیسویں صدی جو راشد کے دورِ زیست اور دورِ شاعری دونوں کی صدی تھی، اردو کی ادبی دنیا کے سر سے قدرے خاموشی سے گزر گئی۔ تاہم اس صورتِ حال سے مایوس ہونے کی چنداں ضرورت نہیں اس لیے کہ اپنی ترجیحات کے ساتھ زندہ رہنے والے تخلیقی فن کاروں کے ساتھ ایسا عام طور پر ہوا ہی کرتا ہے۔ میرؔ ہو (جسے یار لوگوں نے صرف بہتر شعروں میں قید کر کے رکھ دیا تھا)، غالبؔ ہو، یا راشد یا کوئی اور ایسے فن کار اپنے گلے میں اپنا شناختی کارڈ لٹکا کر نہیں گھومتے جو یہ بتاتا ہے کہ 'میں فلاں خاں' ہوں بلکہ ان کو تو فراری مجرم کی طرح ڈھونڈ کر نکالا جاتا ہے۔ سنہ ۲۰۱۰ء اس اعتبار سے فالِ نیک ثابت ہوا کہ اس میں ن.م. راشد کی کھوج بین کا کام قدرے شد و مد کے ساتھ شروع ہوا۔ بھلا ہو ہندوستان کی تقسیم کا کہ راشد بھی اردو دنیا کے محض پاکستانی شاعر ہو کر رہ گئے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ راشد کے تعلق سے ۲۰۱۰ء کا ارلام کلاک جتنی

زن زناہٹ کے ساتھ پاکستان میں بجا ہندوستان میں نہیں بج سکا۔ بیداری یہاں بھی ہوئی لیکن صرف ان لوگوں کے ہاں جو بنا الارم کلاک کے بھی اٹھ سکنے کے عادی ہیں۔ پاکستان میں متعدد جرائد نے یا تو راشدؔ پر خصوصی شمارے شائع کیے یا گوشے نکالے اور اس کے علاوہ راشدؔ پر بہت سی کتابیں بھی تالیف ہوئیں اور جیسا کہ معلوم ہوا ہے اکیلے سعادت سعید کی اس موقعے پر چھ کتابیں سامنے آئی ہیں۔ ہندوستان میں اکا دکا جرائد میں راشدؔ پر واجبی سے گوشے شائع ہوئے۔ یہ اعزاز ہندوستان میں صرف شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کو حاصل ہے کہ یہاں پروفیسر قاضی افضال کی قیادت میں ن.م. راشدؔ پر راشدؔ کے شایانِ شان ایک آل انڈیا سمینار منعقد ہوا۔ سمینار میں پیش کیے جانے والے بیشتر مقالات سنجیدہ فکر کے حامل تھے۔

ن.م. راشدؔ پر 'اردو ادب' کا یہ خصوصی شمارہ جو اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے، اس کے بارے میں مجھے اس بات کا اعتراف کر لینے میں کوئی باک نہیں کہ یہ پروفیسر قاضی افضال ہی تھے جنھوں نے مجھے یہ باور کرایا کہ راشدؔ صدی کے موقعے پر ہندوستان میں انجمن ترقی اردو (ہند) کے تعلق سے 'اردو ادب' جیسے پرچے کا راشدؔ نمبر تو نکلنا ہی چاہیے۔ ساتھ ہی قاضی افضال صاحب نے مجھے اس بات کا یقین دلایا کہ ان کے سمینار میں جو مقالات پڑھے جائیں گے ان میں سے چیدہ مضامین وہ 'اردو ادب' کے لیے مجھے فراہم کر دیں گے۔ دراصل ان کی اسی یقین دہانی سے میرا حوصلہ بڑھا ورنہ جلد بازی میں محض باسی کھوسی چیزوں کو ڈائجسٹ کر کے راشدؔ پر نمبر نکال دینے کا کوئی مطلب نہیں تھا۔ میں نے راشدؔ نمبر کی تیاری کا کام شروع کر دیا اور اس معاملے میں لگا تار قاضی صاحب کا تعاون اور مشورے مجھے حاصل رہے۔ قاضی افضال صاحب سیل فون رکھنے کے قائل نہیں اس کا کوئی نقصان ہونے کے بجائے مجھے ایک فائدہ یہ ہوا کہ اس سلسلے میں میرا رابطہ سیل فون والے دوسرے قاضی صاحب سے بھی برابر رہا، میری مراد قاضی جمال صاحب سے ہے۔ چناں چہ اس معاملے میں جلالی اور جمالی دونوں طرح کے تیوروں سے میں جتنا استفادہ کر سکتا تھا میں نے کیا۔

جب سے میں نے 'اردو ادب' کا کاروبار سنبھالا ہے میرے دو انتہائی عزیز دوست پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی اور پروفیسر شمیم حنفی برابر مجھے مفید مشورے بھی دیتے رہے ہیں اور میری حوصلہ افزائی بھی کرتے رہے ہیں۔ خصوصاً شمیم حنفی صاحب سے تو مجھے اپنے مطلب کا مواد حاصل کرنے میں بھی بے پناہ مدد ملتی رہی ہے اور ایسا ہی راشدؔ نمبر کے سلسلے میں بھی ہوا ہے۔ پروفیسر

محمد ذاکر میرے لیے اپنی عمر اور مرتبۂ علمی کے اعتبار سے میرے بڑے بھائی کی طرح ہیں، ان کی صحبت میں بیٹھ کر مجھے بہت کچھ سیکھنے کا موقع ملتا ہے۔ ن.م. راشدؔ ان کا محبوب شاعر ہے اور خدا جھوٹ نہ بلوائے تو آدھے سے زیادہ راشدؔ انھیں ازبر ہے۔ راشدؔ کے بارے میں اس موقعے پر ان سے بہت سی باتیں ہوئیں جن سے میں یقیناً مستفید ہوا ہوں۔

انجمن ترقی اردو (ہند) کے جنرل سکریٹری اور میرے عزیز دوست ڈاکٹر خلیق انجم کا اس سلسلے میں ہمیشہ ممنون رہا ہوں کہ انھوں نے مجھے 'اردو ادب' کے معاملے میں ایک مختارِ کل کا سا درجہ دے رکھا ہے۔ سکریٹری کی کرسی پر بیٹھ کر انھیں جس جس طرح سے جیسے جیسے لوگوں کے ساتھ معاملات کرنے پڑتے ہیں اس کا ذرا سا بھی سایہ انھوں نے 'اردو ادب' کے سلسلے میں میری کارکردگی پر نہیں پڑنے دیا۔ یہی وجہ ہے کہ 'اردو ادب' خواہ کیسا بھی نکل رہا ہو لیکن خدا کا شکر ہے کہ کم از کم ادب میں درآنے والی آلودگیوں سے یہ پاک ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ڈاکٹر خلیق انجم کا صحافت میں بھی کم از کم چالیس سال کا تجربہ ہے۔ سیکولر ڈیموکریسی جیسا کوئی سیاسی ماہنامہ ہو یا اردو کی عوامی تحریک کا ترجمان انجمن کا ہفت روزہ 'ہماری زبان' ایسے پرچوں کو ان کی راسیں کھینچ کر نہیں رکھا جاسکتا۔ ان پرچوں پر لکھنے والوں سے زیادہ ان کے پڑھنے والوں کا اختیار ہوتا ہے۔ چناں چہ ڈاکٹر خلیق انجم نے 'اردو ادب' کی اڈیٹری کا جوا اپنے کاندھوں سے اتار کر جب میرے کاندھوں پر رکھا تو خود بخود دونوں پرچوں کے درمیان ان کی اپنی ترجیحات کی ایک دیوار بھی کھنچ گئی۔ 'ہماری زبان' کے سال میں 48 اور 'اردو ادب' کے محض چار شمارے شائع ہوتے ہیں۔ 'اردو ادب' کو راستہ ہموار کرتے ہوئے چلتے رہنے کی جو فرصتیں ہیں وہ ہفت روزہ 'ہماری زبان' کو میسر ہو ہی نہیں سکتیں اسے تو راہ کے روڑے کنکروں پر سے گزرتے ہوئے چلتے رہنا ہے۔ چناں چہ اس تال میل کا سہرہ بھی تمام تر انتظامی امور کے ماہر انجمن ترقی اردو (ہند) کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر خلیق انجم ہی کے سر ہے۔

بہرحال، نذرِ محمد راشدؔ یہ 'اردو ادب' کا ن.م. راشدؔ نمبر قارئین کی نذر ہے۔ گر قبول اُفتد زہے عزّ و شرف!

اسلم پرویز

○○○

حرفِ تازہ (گوشہ)

شمس الرحمٰن فاروقی

ایران میں اجنبی

ن م. راشد کی تین نظمیں

راشد صاحب نے 'ایران میں اجنبی' کے دیباچے میں لکھا تھا:

> "جدید شاعری محض صناعی نہیں یا قدیم اصناف سے انحراف کی فسوں گری کا نام نہیں ہے۔ جدید شاعری مقفّٰی ہو یا آزاد، نئے زمانے کے تقاضوں کا جواب ہے... قدیم شاعر اپنے معاشرے کا اسی طرح جزو تھا جیسے کسی انجمن کے افراد اس کے جزو ہوتے ہیں۔ لیکن جدید شاعر محض ایک فرد رہ گیا ہے... وہ خود کو زیادہ وقت نظر سے دیکھنے لگا ہے۔ وہ اپنا آپ جائزہ لیتا ہے"۔

اگر جدید شاعری کا جواز فراہم کرنے کے لیے کچھ بیان درکار ہو تو مندرجہ بالا الفاظ سے زیادہ موثر اور بابصیرت بیان ملنا مشکل ہوگا۔ لیکن یہی بیان ترقی پسند نظریۂ ادب کے خلاف اعلانِ جنگ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان بحثوں سے ہٹ کر بھی دیکھیں تو راشد صاحب کے بیان

میں کئی باتیں غور کرنے کے قابل ہیں۔ غالبؔ کا قول یاد آتا ہے کہ میں ''آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں''۔ ہر چند کہ راشد صاحب نے اکثر یہ بھی کہا کہ یہ میری شاعری میرے 'سوانح حیات' کا حکم نہیں رکھتی، لیکن وہ اس بات پر بھی اصرار کرتے تھے کہ شاعری، اور خاص کر ان کی شاعری، ان کے اپنے مشاہدات اور مطالعات پر مبنی ہے یا کم سے کم ان سے بے نیاز نہیں ہے۔ ان کے اپنے یعنی 'ذاتی' مشاہدات و مطالعات پر مبنی ہونے کی وجہ سے راشد صاحب کی شاعری میں جو تنوع ہے وہ فیضؔ صاحب کے یہاں مفقود ہے۔ علاوہ ازیں، اسی آزادانہ فکر و مشاہدے کے باعث راشد صاحب کے یہاں کئی آوازیں ملتی ہیں جو بعض اوقات سطحی پڑھنے والے کو مشکل یا الجھن میں مبتلا کر سکتی ہیں۔

اتفاق سے (یا شاید اتفاق سے نہیں بلکہ ارادتاً) 'ایران میں اجنبی' میں تین نظمیں یکے بعد دیگرے درج ہیں جن میں ہر نظم اپنے بعد کی نظم سے بالکل مختلف ہے۔ ان کے درمیان کچھ اختلاف تو اسلوب کا ہے، لیکن زیادہ تر اختلاف کی بنیاد موضوع اور لہجے پر ہے۔ سرسری دیکھا جائے تو یہ شک بھی گزر سکتا ہے کہ یہ نظمیں کسی غیر زبان کے تین شاعروں کی الگ الگ نظموں کا ترجمہ ہیں۔ یہ تینوں نظمیں 'ایران میں اجنبی' نامی طویل نظم کا حصہ نہیں ہیں جنھیں راشد نے مختلف 'کانتو' (Canto) پر مشتمل بتایا تھا اور جن میں ان کے خیال کے مطابق 'داستانوں' جیسا 'ربط' نہیں تھا، لیکن جو ایک ایسے شخص کے مشاہدات اور تصورات پر مبنی تھیں جن کے اور اہلِ ایران کے درمیان بہت کچھ مشترک تھا۔ لہٰذا زیرِ نظر نظمیں تین مختلف کیفیات، شخصیات اور مشاہدات پر مبنی نظمیں ہیں اور انھیں اسی طرح پڑھنا چاہیے۔ تینوں نظمیں مختصر ہیں۔ پہلی نظم 'زندگی میری سہ نیم' ایک سادہ سے بیان سے شروع ہوتی ہے اور سوداؔ کے مشہور شعر کی یاد دلاتی ہے:

فکرِ معاش عشقِ بتاں یادِ رفتگاں
دو دن کی زندگی میں کوئی کیا کیا کرے

سوداؔ کے شعر کا متکلم آلامِ زندگی کے بوجھ سے تنگ ہے۔ لیکن اس کی شخصیت میں کوئی شکستگی، کوئی تقسیم نہیں ہے۔ زندگی کی راہ سیدھی ہے، اگرچہ صاف نہیں ہے۔ مصروفیتیں اور ذمہ

داریاں بہت بھاری ہیں، بلکہ یوں کہیں کہ جن تین مصروفیتوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سے ہر ایک اپنی جگہ پر زندگی بھر کے لیے کافی ہے۔ لیکن کہیں کوئی الجھن، بے یقینی، اپنی ذات سے شکوہ، کچھ بھی نہیں ہے۔ اب راشد کی نظم کا آغاز ملاحظہ ہو۔ یہاں زندگی، اور زندگی کرنے والا، دونوں منقسم ہیں اور اس طرح منقسم ہیں کہ ان میں مفاہمت یا آپسی رورعایت کا امکان نہیں:

میں سہ نیم اور زندگی میری سہ نیم
دوست داری، عشق بازی، روزگار
زندگی میری سہ نیم

آپسی رورعایت تب ممکن تھی جب زندگی کرنے والے کی شخصیت میں کوئی تضاد نہ ہوتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سوداؔ کا متکلم جن مصروفیتوں (یا ذمہ داریوں) کے بوجھ سے فگار ہے، وہ کم وبیش وہی ہیں جو راشد کے متکلم کی علتیں ہیں۔ راشد کے یہاں ترتیب مختلف ہے اور ممکن ہے یہ اختلاف ترجیحاتی ہو، یعنی اہم ترین شے کا ذکر پہلے کیا، کم اہم کا اس کے بعد۔ سوداؔ کے متکلم کو اپنا زمانہ بڑی حد تک عدمِ استقلال کا شکار معلوم ہوتا ہے، یعنی جو آج ہو رہا ہے ممکن ہے وہ کل نہ ہو۔ نوکری ہو یا مربی، ان کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ فکرِ معاش یہاں سب سے بڑی ضرورت ہے۔ راشد کے متکلم کی ترتیب اشغال بھی اگر ترجیحات پر مبنی قرار دی جائے تو اس کے متکلم میں سب سے بڑی یا سب سے بھاری بات 'دوست داری' ہے، جسے عشق اور اس کے متعلقات پر مشتمل کہہ سکتے ہیں۔ یعنی دوستوں کے ساتھ (بقول حافظ) تلطف اور معشوقوں کے ساتھ (بقول داغؔ) ہر طرح کی خاطر اور لحاظ۔ راشد کے متکلم کی 'عشق بازی' میں سوداؔ کے متکلم کی 'یادِ رفتگاں' کو شامل سمجھ سکتے ہیں۔ یادِ رفتگاں اگر باقی رہے تو دل میں روشنی رہتی ہے اور اسے عشق بازی بھی کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ عشق پیشگی کا لطف تو اسی وقت ہے جب بہت سے معشوق ہوں:

یوں دوستاں کے ہجر میں داغاں ہیں سینے پر ولی
صحرا کے جوں دامن اُپر ہوں نقشِ پائے رفتگاں

اگر عشق بازی میں یادِ رفتگاں کا عنصر شامل نہ ہو تو عشق بازی کو بقول غالبؔ ''مصری کی مکھی'' بننے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ممکن ہے راشد کے متکلم کا مدعا صرف یہی ہو، جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ متکلم اور بھی زیادہ مخدوش شخصیت کا حامل نظر آتا ہے۔

دوستوں میں کچھ ایسے ہیں جو جان سے بڑھ کر عزیز ہیں اور کچھ ایسے جو دن رات کے ساتھی ہیں پھر بھی جن کی:

دوستی کچھ دشمنی اور دشمنی کچھ دوستی

اس طرح:

دوستی میری سہ نیم

یعنی کہاں تو سوداؔ کا متکلم جس کی زندگی تین کاموں سے عبارت ہے لیکن تینوں کاموں میں کوئی کام ایک دوسرے سے متغائر نہیں، متحارب ہونا دور کی بات ہے۔ لیکن راشد کے متکلم کی دوستیاں یا دوست بھی تین طرح کے ہیں اور تینوں میں کوئی کسی کا دوست نہیں۔ عشق کا معاملہ اس سے بھی بدتر ہے:

عشق محبوبہ سے بھی ہے اور کتنی اور محبوباؤں سے

.....

ان میں کچھ ایسی بھی ہیں
جن سے وابستہ ہے جاں

.....

ان میں کچھ نگران دانہ اور کچھ نگران دام
عشق میں کچھ سوز ہے، کچھ دل لگی، کچھ 'انتقام'
عاشقی میری سہ نیم

معشوقوں کے خلاف طنز اور خفگی کے ساتھ ساتھ اپنے اوپر ہنسنے کا بھی انداز نمایاں ہے۔ لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ تین طرح کے عشق یا معشوقوں اور دوستوں میں کچھ خاص فرق نہیں۔ اگر کئی دوست ایسے ہیں جن سے متکلم کی جان وابستہ ہے تو کئی محبوب بھی ایسے ہیں جن کے

ساتھ جان وابستہ ہے۔ متکلم کے لیے عاشقی اور دوست داری میں کوئی فرق نہیں۔ اس کے برخلاف روزگار کا حال یہ ہے کہ یہ 'پارۂ نانِ جویں' کے حصول کا 'حیلہ' ہے تو کبھی یہ ''حیلہ ہی بن جاتا ہے دستورِ حیات'':

اور گاہے رشتہ ہائے جان و دل کو بھول کر
بن کے رہ جاتا ہے منظورِ حیات

'دستورِ حیات' اور 'منظورِ حیات' کا فرق اتنا واضح نہیں جتنا عاشقی اور دوست داری کے انقسام میں نظر آتا ہے۔ شاید متکلم کے لاشعور میں یہ خیال پنہاں ہے کہ پارۂ ناں کی تلاش میں اتنی برائیاں نہیں جتنی عاشقی اور دوست داری میں ہیں۔ یا پھر، پارۂ ناں کی تلاش تو متکلم کے لحاظ سے بہرحال زندگی کی اساس ہے۔ یہ صورتِ حال زندگی کی دیگر تقسیموں کے ساتھ نہیں۔ رزق نہ ہو تو اور اشغالات بے معنی ہو جاتے ہیں۔

نظم کو کئی بار پڑھنے کے بعد بھی یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ متکلم خود اپنے اوپر طنز کر رہا ہے یا جدید انسان کے تضادات پر طنز کر رہا ہے؟ یہ بات بھی صاف نہیں ہوتی کہ متکلم اگر طنز نہیں کر رہا ہے تو کیا وہ اپنی ذات سے (یا جدید انسان کی ذات سے) نفرت کا اظہار کر رہا ہے؟ یا یہ محض بے چارگی ہے؟ یا نظم دراصل متکلم کی بیچارگی پر خود متکلم کی برہمی کا اظہار کرتی ہے، یا اس میں وہ برہمی ہے جو بیچارگی کی پیدا کردہ ہوتی ہے؟ یعنی انسان جب کچھ نہیں کر سکتا تو اپنی ہی بوٹیاں نوچنے لگتا ہے۔

نظم کی لفظیات کو 'لفظیاتِ راشدی' کا نام دے سکتے ہیں، یعنی فارسی کی نامانوس اور خود ساختہ تراکیب کی کثرت، جن کی بنا پر نظم کی زبان بعض لوگوں کو بوجھل تو بعض لوگوں کو نفیس یعنی sophisticated محسوس ہوتی ہے۔ بہرحال اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اگر:

لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است

کا اصول صحیح ہے تو 'عطرِ بالیں'، 'نورِ بستر'، 'نگرانِ دانہ'، 'نگرانِ دام' جیسی تراکیب نظم کی معنویت میں اضافہ کرتی ہیں اور ان تراکیب کے سوا بھی پوری نظم پر فارسیت چھائی ہوئی

ہے: ''میں سہ نیم اور زندگی میری سہ نیم''، ''پارۂ نان جویں کا حیلہ''، ''دشمنِ جانِ عزیز'' جیسے فقرے جدید اردو شاعری میں کمیاب ہیں۔

زندگی میری سہ نیم

میں سہ نیم اور زندگی میری سہ نیم
دوست داری، عشق بازی، روزگار
زندگی میری سہ نیم!
دوستوں میں دوست کچھ ایسے بھی ہیں
جن سے وابستہ ہے جاں،
اور کچھ ایسے بھی ہیں، جو رات دن کے ہم پیالہ، ہم نوالہ
پھر بھی جیسے دشمنِ جانِ عزیز!
دوستی کچھ دشمنی اور دشمنی کچھ دوستی
دوستی میری سہ نیم!
عشق محبوبہ سے بھی ہے اور کتنی اور محبوباؤں سے،
ان میں کچھ ایسی بھی ہیں
جن سے وابستہ ہے جاں
اور کچھ ایسی بھی ہیں جو عطرِ بالیں، نورِ بستر
پھر بھی جیسے دشمنِ جانِ عزیز!
ان میں کچھ نگرانِ دانہ اور کچھ نگرانِ دام
عشق میں کچھ سوز ہے، کچھ دل لگی، کچھ 'انتقام'
عاشقی میری سہ نیم!

روزگار اک پارۂ نانِ جویں کا حیلہ ہے
گاہے یہ حیلہ ہی بن جاتا ہے دستورِ حیات
اور گاہے رشتہ ہائے جان و دل کو بھول کر
بن کے رہ جاتا ہے منظورِ حیات

پارینہ ناں کی تمنا بھی سہ نیم
میں سہ نیم اور زندگی میری سہ نیم!

اگلی نظم 'حرفِ ناگفتہ'، جس پر اظہارِ خیال مقصود ہے، گزشتہ نظم 'زندگی میری سہ نیم' سے بالکل متصل ہے اور یوں شروع ہوتی ہے:

حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو
کوے و برزن کو،
در و بام کو،
شعلوں کی زباں چاٹتی ہو،
وہ دہن بستہ و لب دوختہ ہو —
ایسے گنہگار سے ہشیار رہو!

عنوان پر نظر کریں تو خیال ہوتا ہے کہ نظم میں کچھ عاشقانہ گفتگو کا ذکر ہوگا، یعنی ان لفظوں کا، جنھیں کہنا چاہیے تھا لیکن وہ کہے نہ جاسکے۔ یا پھر وہ ایسے لفظ تھے جنھیں زبان سے ادا کرنے کا موقع نہ ملا، فرصت نہ ملی۔ یا پھر یہ کہ کسی احتیاط یا شرم یا خوفِ رسوائی کے باعث ساری بات ناگفتہ رہ گئی اور ناگفتہ رہ جانے کے باعث وہ باتیں دل میں آزار بن کر چبھتی رہیں۔ میرؔ:

سب کہنے کی باتیں ہیں پر کچھ نہ کہا جاتا

'کہا جاتا' کے کئی معنی ہیں: کہتے نہیں بنتا، کوئی کچھ کہتا نہیں، کچھ کہنے کی رسم ہی نہیں ہے، وغیرہ۔ یا پھر آزاد انصاری کے مصداق بہت سے سخن ہاے گفتنی:

خوفِ فسادِ خلق سے ناگفتہ رہ گئے

نظم میں ابہام پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ جو توقعات عنوان سے پیدا کی جائیں وہ پوری نہ ہوں لیکن عنوان غلط یا نامناسب بھی نہ ٹھہرے۔ راشد نے یہاں یہی ترکیب استعمال کی ہے۔ عنوان بظاہر جو کچھ کہہ رہا ہے، نظم اس مضمون پر نہیں ہے۔ چند مصرعے پڑھنے اور کچھ غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ بات دراصل یہ ہے کہ جب کچھ کہنا ضروری ہو اور اس وقت

خاموش رہا جائے تو آزار پیدا ہوتا ہے۔ ظلم کے خلاف احتجاج نہ کرنا بھی ظالم کا ساتھ دینے کا حکم رکھتا ہے۔ فلسطینیوں پر اسرائیلیوں کے مظالم اور ناانصافیوں پر قوم یہود کی خاموشی کی مذمت کرتے ہوئے مشہور یہودی مورخ اور فلسفی آرتھر شلیسنگر (Arthur Schlesinger) نے کہا تھا کہ:

Silence is a form of intervention.

یعنی ظلم ہوتے ہوئے دیکھ کر خاموش رہنا، ظالم کی طرف سے شاملِ گفتگو ہونے کے مترادف ہے۔ میرؔ:

شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

راشد کہتے ہیں:

ہائے وہ زہر جو صدیوں کے رگ و پے میں سما جائے
کہ جس کا کوئی تریاق نہیں
آج اس زہر کے بڑھتے ہوئے
آثار سے ہشیار رہو
حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو

وہ شخص جو ایسے وقت میں خاموش رہے اسے گنہگار ہی نہیں، مریض بھی کہا جائے گا۔ اور اگر تابِ گویائی نہ ہو تو:

دست و بازو کو زبان و لبِ گفتار بناؤ
ایسا کہرام مچاؤ کہ سدا یاد رہے

دست و بازو کو زبانِ لب گفتار بنانے کی دعوت کو دعوتِ عمل اور دعوتِ انقلاب بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن سینہ زنی اور ماتم بھی اپنی زبان رکھتے ہیں۔ اگر کچھ نہ ہو سکے تو ہمیں ماتم ہی کرنا چاہیے، اپنا اور ابنائے زمانہ کا، اور ان مستبد قوتوں کا بھی جو راہِ ظلم میں عمل پیرا ہیں۔

صوتی آہنگ کی خوش نمائی کے علاوہ اس نظم کی ایک معنوی خوبی بھی ایسی ہے جو صوتی آہنگ

سے پیدا ہوئی ہے۔یعنی ہر چند کہ نظم میں کسی مخصوص نظریۂ انقلاب یا لائحۂ عمل کی تلقین نہیں ہے، لیکن نظم کا آہنگ نعرے اور پکار اور دعوت کے آہنگ پر قائم کیا گیا ہے۔اس خصوصیت میں راشد کا کوئی حریف نہیں۔

حرفِ ناگفتہ

حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو
کوئے و برزن کو،
در و بام کو،
شعلوں کی زباں چاٹتی ہو،
وہ دہن بستہ ولب دوختہ ہو——
ایسے گنہگار سے ہشیار رہو!
شحنۂ شہر ہو یا بندۂ سلطاں ہو
اگر تم سے کہے: 'لب نہ ہلاؤ'
لب ہلاؤ، نہیں، لب ہی نہ ہلاؤ
دست و بازو بھی ہلاؤ،
دست و بازو کو زبان ولبِ گفتار بناؤ
ایسا کہرام مچاؤ کہ سدا یاد رہے،
اہلِ دربار کے اطوار سے ہشیار رہو!

اِن کے لمحات کے آفاق نہیں
حرفِ ناگفتہ سے جو لحظہ گزر جائے
شبِ وقت کا پایاں ہے وہی!
ہائے وہ زہر جو صدیوں کے رگ و پے میں سما جائے
کہ جس کا کوئی تریاق نہیں!

آج اِس زہر کے بڑھتے ہوئے
آثار سے ہشیار رہو
حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو!

تیسری نظم، جو گزشتہ دو متصل نظموں سے متصل ہے، اپنی دونوں پیش روؤں سے بالکل مختلف ہے۔ 'یہ دروازہ کیسے کھلا؟' بظاہر ایران میں قومیت اور قومی تاریخی تشخص پر غیر معمولی زور دیے جانے پر نہایت باریک طنز ہے۔ لیکن دراصل یہ نظم ان تمام بنیاد پرست یا نژادیت پرست (Nativist) رجحانات پر طنز ہے جن سے آج دنیا کی کئی قوموں کا ضمیر آلودہ ہے اور جن سے ہمارا برصغیر بھی دو چار ہے۔ ہمارے یہاں ہندتوا کے حامی کہتے ہیں کہ سب سے قدیم تہذیب ہندو تہذیب ہے، سنسکرت تمام زبانوں کی ماں ہے اور 'ویدک' سائنس اور علم نجوم وغیرہ بھی جدید سائنسی مزاج کے حامل ہیں، بلکہ جدید سائنس سے بڑھ کر ہیں۔ پاکستان میں یہ خیال عام ہے کہ عربی تمام زبانوں کی ماں ہے اور عرب تہذیب سب تہذیبوں سے برتر ہے۔ مولانا ابوالجلال ندوی کا تو دعویٰ تھا کہ موہن جوداڑو کی زبان دراصل قدیم عربی زبان ہے اور وہاں کے لوگ (بلکہ شاید سارے آریائی بھی) عرب سے آئے تھے۔ راشد کی نظم یوں شروع ہوتی ہے:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
ابھی جاگ اٹھا ہے،
وہ دیوار بھولے ہوئے نقش گر کی کہانی
سنانے لگی ہے

یعنی بھولی ہوئی تہذیب کی کہانیاں نہ صرف یہ کہ سنائی جا رہی ہیں بلکہ پھر سے زندہ کی جا رہی ہیں۔ یہ دروازہ محض ماضی کی مطلق یادوں کا دروازہ نہیں ہے۔ اس دروازے کا کھلنا قومی شعور میں ماضی پرستی اور فتح مندیت (Triumphalism) کا بیدار ہونا ہے۔ اگر یہ دروازہ

قومی شعور اور تاریخی احساس کے جاگنے کی علامت ہوتا تو یہ خود سے کھلتا، آہستہ آہستہ کھلتا۔ لیکن نظم یوں ختم ہوتی ہے:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
ہمیں نے —
ابھی ہم نے دہلیز پر پاؤں رکھا نہ تھا
کواڑوں کو ہم نے چھوا تک نہ تھا
کیسے یک دم ہزاروں ہی بے تاب چہروں پہ
تارے چمکنے لگے
جیسے ان کی مقدس کتابوں میں
جس آنے والی گھڑی کا حوالہ تھا
گویا یہی وہ گھڑی ہو!

نظم میں طنز اتنا سرد اور اتنا لطیف ہے کہ لگتا ہے کوئی جراح اپنے نشتر کو تیز کیے ہوئے ایک طرف تو باتوں میں لگا ہوا ہو اور دوسری طرف مریض کو ترحم اور تحقیر بھری نگاہ سے، لیکن کنکھیوں سے دیکھ رہا ہو۔ ڈبلیو. بی. ییٹس (W.B. Yeats) کی شہرۂ آفاق نظم The Second Coming کے بارے میں بحث ہوتی رہی ہے کہ اس میں حضرت عیسیٰؑ کی واپسی کا ترانہ ہے یا طاغوت یعنی Antichrist کی آمد پر تشویش اور خوف کا اظہار ہے:

And what rough beast, its hour come round at last
Slouches fowards Bethlehem to be born?

راشد کی نظم میں ایسا کوئی ابہام نہیں ہے اور نہ خوف یا توقع کی وہ فضا ہے جو انگریزی نظم میں ہے۔ لیکن راشد کے طنز اور حقارت کے نیچے ایک خوف اور تشویش ضرور ہے۔ آج کے برصغیر کے باسیوں کے لیے یہ نظم بہت بروقت معلوم ہوتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد کی نظموں میں اس طرح کی رومانی-انقلابی محزونی یعنی (Romantic-revolutionary melancholy)، شیرینی اور سگھڑپن نہیں ہے جس

سے فیضؔ کی چند بہترین نظمیں عبارت ہیں۔ لیکن راشدؔ کی طرح کی وسعتِ احساس و نظر، تفکر، کھرا پن اور انسان کے حال اور مستقبل کے بارے میں تشویش، یہ سب فیضؔ صاحب کے یہاں مفقود ہیں۔ اخترالایمان کے یہاں ان چیزوں کا پتا ملتا ہے۔ یہ دونوں ہماری دنیا کے شاعر ہیں۔ ان کے برخلاف میراجی فرد کی داخلی اور ظاہری کائنات کے شاعر ہیں۔

یہ دروازہ کیسے کھلا؟

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
ابھی جاگ اٹھا ہے،
وہ دیوار بھولے ہوئے نقش گر کی کہانی
سنانے لگی ہے؛
نکیلے ستوں پر وہ صندوق، جس پر
سیہ رنگ ریشم میں لپٹا ہوا ایک کُتّے کا بُت،
جس کی آنکھیں سنہری،
ابھی بھونک اُٹھا ہے؛
وہ لکڑی کی گائے کا سر
جس کے پیتل کے سینگوں میں بربط،
جو صدیوں سے بے جان تھا
جھنجھنانے لگا ہے؟
وہ ننھے سے جوتے جو عُجلت میں اِک دوسرے سے
الگ ہو گئے تھے؛
یکا یک بہم مل کے، اِترا کے چلنے لگے ہیں
وہ پایوں پہ رکھے ہوئے تین گلدان
جن پر بزرگوں کے پاکیزہ یا کم گنہ گار

جسموں کی وہ راکھ جو (اپنی تقدیرِ مبرم سے بچ کر)
فقط تیرہ تر ہوگئی تھی،
اُسی میں چھپے کتنے دل
تلملانے لگے ہیں؟

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
ہمیں نے —
ابھی ہم نے دہلیز پر پاؤں رکھا نہ تھا
کواڑوں کو ہم نے چھوا تک نہ تھا
کیسے یک دم ہزاروں ہی بے تاب چہروں پہ
تارے چمکنے لگے
جیسے ان کی مقدس کتابوں میں
جس آنے والی گھڑی کا حوالہ تھا
گویا یہی وہ گھڑی ہو!

○○○

شمیم حنفی

خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گِلِ کوزہ

(ن.م. راشد کی شاعری)

عجیب بات ہے کہ راشدؔ کی تعبیر کا جو سلسلہ 'ماورا' سے شروع ہوا تھا، وقت کے ساتھ ساتھ اُس کے محور یکسر تبدیل ہوتے گئے۔ 'ماورا' کی شاعری کچھ لوگوں کے لیے مذاق کا موضوع تھی چناں چہ اس کی پیروڈیز لکھی گئیں (حیات اللہ انصاری/ فرقت کاکوروی)۔ 'ماورا' کے شاعر کو بیمار ذہنیت رکھنے والا، جنس زدہ، مبہم اور مہمل اور مغرب سے درآمد کیے جانے والے ایسے تجربوں اور میلانات کا مبلّغ سمجھا گیا جو مشرق کی روایت اور مذاقِ سخن کے لیے قطعاً ناموزوں اور بے محل تھے۔ ہماری شعری روایت کے سیاق میں راشد کا نام ایک پھبتی کے طور پر لیا جاتا تھا۔

پھر وہ وقت بھی آیا کہ راشدؔ کی شاعری ایک نئے رمز کے طور پر، اپنے آپ کو ایک نئے تناظر کے ساتھ منکشف کرنے لگی۔ ابہام اور جنس زدگی اور مریضانہ ذہنیت کے الزامات کی تکرار بتدریج ختم ہوئی۔ اور ذرا غور فرمایئے کہ اب راشدؔ فکری اور تخلیقی قلب ماہیت کے ایک پُر اسرار سلسلے سے گزرنے کے بعد نئی شاعری کے بعض مفسروں کی نظر میں اقبالؔ کے ساتھ کھڑے ہوئے ہیں۔ ہماری تاریخی، تہذیبی اور معاشرتی تاریخ کے پس منظر میں اب راشدؔ کا نام ایک انتہائی متین اور سنجیدہ اور پُر شکوہ ترجمان کی حیثیت سے لیا جاتا ہے۔ راشدؔ کی شاعری کے معنی اب ایک نئی سطح پر کھل رہے ہیں۔ ان کی طرف مُڑ کر بار بار دیکھنے کا جواز بھی اسی

واقعے میں مضمر ہے۔

غالبؔ اور اقبالؔ کے بعد میرے لیے وہ تیسرے شاعر ہیں جس کی نظموں میں معنی کے امکانات کبھی ختم نہیں ہوتے۔ یہ شاعری اپنی تفہیم اور تعبیر کے کسی بھی مرحلے میں ہمارے لیے صرف ماضی کی چیز نہیں بننے پاتی۔ اپنے تمام دروازے کبھی بند نہیں کرتی، کسی نہ کسی تجربے، طرزِ احساس اور تصور کے واسطے سے یہ شاعری ہمیں از سرِ نو متوجہ کر لیتی ہے اور ہماری تخلیقی احتیاج کی آسودگی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اپنے دانش ورانہ آہنگ اور تفکر کے لحاظ سے اپنے تاریخی اور معاشرتی حوالوں کی کثرت اور رنگارنگی کے اعتبار سے، راشدؔ ـــــ غالبؔ اور اقبالؔ کے بعد ہمارے تیسرے سب سے جاذبِ نظر شاعر ہیں۔

ظاہر ہے کہ میری اس بات کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ راشدؔ غالبؔ اور اقبالؔ کے ہم مرتبہ شاعر ہیں۔ ابھی ہمارے عہد میں اور راشدؔ میں وہ فاصلہ پیدا نہیں ہو سکا ہے کہ ہم عظمت کے اس پیمانے پر اُنھیں پرکھ سکیں جس سے دنیا کی بڑی کلاسیکی شاعری کو پہچانا جاتا ہے۔ راشدؔ ہمارے لیے آج بھی سامنے کے شاعر ہیں اور یہی سچائی انھیں ہمارے لیے اتنا وقیع، گراں مایہ اور پُرمعنی بناتی ہے۔ 'ماورا' سے لے کر 'گماں کا ممکن' تک، ہم جب بھی راشدؔ کے ذہنی اور جذباتی رابطوں، ان کی امنگوں اور خوابوں، ان کے انسانی سروکاروں، ان کی آسودگی اور برہمی اور افسردگی اور مایوسی پر نظر ڈالتے ہیں، ہمارے اپنے عالم آشوب اور عہد سے وابستہ کوئی نہ کوئی سچائی اُن سے ہمارا مکالمہ قائم کر دیتی ہے۔ اپنی تمام تر کشش اور دلآویزی اور تاثیر کے باوجود میراجیؔ، فیضؔ، اختر الایمانؔ، مجید امجدؔ، اس سطح پر ہمیں راشدؔ سے پیچھے دکھائی دیتے ہیں۔

اختر الایمانؔ نے راشدؔ کی شاعری پر 'بڑبولے پن' کا جو الزام عائد کیا تھا، غلط نہیں تھا۔ فیضؔ، میراجیؔ، مجید امجدؔ اور خود اختر الایمانؔ کی شاعری کے محاسن اپنی اپنی جگہ بے مثال ہیں اور یہ ہمارے لیے ہمیشہ قیمتی اور لائقِ تعظیم رہیں گے، مگر ان میں سے کسی کے یہاں تفکر کی وہ گونج اور گہرائی نہیں ملتی جو راشدؔ کی شاعری کا ایک امتیازی وصف ہے۔ کسی کے یہاں انسانی تجربوں کی اساس تک پہنچنے کی وہ حقیقت پسندانہ کوشش بھی نہیں دکھائی دیتی جو راشدؔ کی شاعری میں نمایاں ہے۔ اور اسی لیے راشدؔ کے کسی بھی ہم عصر کے یہاں انسان کے

انفرادی اور اجتماعی وجود کی وہ رنگارنگی، وہ وسعت، مسئلوں اور معاملات کی وہ کثرت بھی نظر نہیں آتی جس نے راشدؔ کی شاعری کو جدید دور کی سیاست، معاشرت، تاریخ اور تہذیب کا آئینہ خانہ بنادیا ہے۔ اس اعتبار سے راشدؔ، حالیؔ، اکبرؔ، اقبالؔ کی روایت سے بہ ظاہر الگ ہوتے ہوئے بھی دراصل اسی روایت کے شاعر ہیں۔ ان اصحاب کی طرح، تاریخ اور تہذیب اور اجتماعی آشوب راشدؔ کی شاعری کا مرکزی حوالہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ جتنے ٹھوس، زندہ اور جیتے جاگتے حوالوں سے راشدؔ کی شاعری بھری پڑی ہے، ان کے کسی بھی معاصر کے یہاں 'بہ شمول فیضؔ اور میراجیؔ' اجتماعی زندگی کے اتنے حوالے کہیں اور نہیں ملتے، اسی لیے راشدؔ کی شاعری میں عام انسانی تجربے کی جو تہ داری اور دبازت دکھائی دیتی ہے، کسی اور کے یہاں نہیں ہے۔

یہاں آگے بڑھنے سے پہلے میں راشدؔ کی بعض بے تکلف تحریروں کے چند اقتباسات نقل کرنا چاہتا ہوں، لکھتے ہیں:

> ''مجھے سب سے زیادہ غرض اپنے بعض افکار کے اظہار سے ہمیشہ رہی ہے اور ان کی رسالت (Communication) کو میں نے اہم جانا ہے۔ میرے نزدیک شاعری محض اصوات یا الفاظ کا کھیل نہیں بلکہ دوسروں کے افکار میں ہیجان پیدا کرنے کا موثر تر ذریعہ ہے''۔
>
> (مکتوب بنام آغا عبدالمجید، بحوالہ ن.م. راشد کے خطوط، لاہور ۲۰۰۸ء، ص ۱۲)

> ''تاریخ کا ہر عمل، حالات کے خاص تار و پود کے ساتھ واقع ہوا تھا جب تک وہ حالات بجنسہٖ موجود نہ ہوں، تاریخ کا کوئی عمل پورے طور پر ایک سا نتیجہ پیدا نہیں کرسکتا''۔
>
> (حوالہ ایضاً)

> ''میرے نزدیک ماضی کے تجربات ہمارے آئندہ یا موجودہ مسائل کو حل نہیں کرسکتے (شاید چند تجربات کرسکتے ہوں لیکن سب نہیں) اور

میرے نزدیک ہماری قوم کا مسئلہ گزشتہ ہزار سال کا نہیں، آئندہ ہزار سال کا ہے''۔

(مکتوب بنام سیّد عبداللہ، حوالہ ایضاً، ص ۱۴)

راشد کی شاعری میں مستقبلیت کے عنصر پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، یہاں ان باتوں کو دُہرانے کی ضرورت نہیں ہے، تاہم اس امر کی نشاندہی ضروری ہے کہ راشد کی حسّیت کا انکھوا ہر چند کہ ان کے تجربے میں براہِ راست آنے والے لمحۂ موجود سے پھوٹتا ہے اور اس لحاظ سے وہ بنیادی طور پر ایک وجودی طرزِ احساس رکھنے والے شاعر ہیں، لیکن ان کی موجودیت، فکری سطح پر، بہرحال ایک ہمہ گیر مستقبلیت کی تابع ہے۔ یہی سچائی انھیں اپنے جونیئر ہم عصروں کے مقابلے میں مختلف بناتی ہے اور ان کی حسّیت کا رشتہ جدیدیت کے روایتی تصور سے آگے رونما ہونے والے میلانات سے جوڑتی ہے۔ ہر اچھا شاعر اپنے زمانی تجربے کو اپنے طور پر عبور کرتا ہے۔ راشد نے جتنی پُر پیچ سطح پر اپنے ماضی اور حال سے آگے بڑھ کر ایک بے نام مستقبل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے اور تاریخ کے اندر رہتے ہوئے بھی تاریخ کے حصار کو توڑا ہے، بیسویں صدی کی شاعری میں اس کی مثال صرف اقبال کے یہاں ملتی ہے۔ اس لحاظ سے راشد کی حسّیت اور اقبال کی حسّیت میں ان دونوں کی بصیرت اور تناظر کے فرق کے باوجود مماثلت کے کچھ زاویے بھی نکلتے ہیں۔

لیکن یہ مماثلت بہت دھوکا دینے والی ہے۔ اور اگر صرف اس (مماثلت) کی اوپری پرت کو دیکھا جائے تو غلط نتائج تک بھی پہنچا جا سکتا ہے۔ یہ صورتِ حال اقبال اور راشد دونوں کے ساتھ یکساں زیادتی (یا ناانصافی) کے مرادف ہوگی۔ مثال کے طور پر فتح محمد ملک کے ایک تازہ وارد مضمون ''راشد کی استعار شناسی'' (مشمولہ: راشد نمبر، بازیافت، شعبۂ اردو پنجاب یونی ورسٹی، لاہور) کا یہ اقتباس:

> ''رواں صدی کی تیسری دہائی میں ہمارے ادبی افق پر شاعروں کی جو نئی نسل نمودار ہوئی تھی، اس میں ن.م. راشد کی شاعری سب سے زیادہ زوردار رزمیہ آہنگ رکھتی ہے۔ وہ اقبال کے بعد ممتاز و منفرد مقام حاصل کرنے والے شاعروں میں سب سے بڑے سامراج

دشمن دانش ور ہیں۔فکر وفن کے تدریجی نشوونما کے پہلے دور میں اگر ان کے یہاں سامراج دشمن لے بلند آہنگ ہے تو آخری دور میں زیرِ لب،مگر ازاوّل تا آخران کی شاعری سامراجی اورنوآبادیاتی یلغار کے خلاف شمشیر برہنہ ہے—— وہ مغربی سامراج کے ساتھ ساتھ سوویت سامراج اور ابھرتے ہوئے برہمن سامراج سے بھی شدید نفرت کرتے ہیں''۔

فتح محمد ملک صاحب نے ایک اچھے بھلے سنجیدہ موقف کواپنے پیتھالوجیکل آسیب کے باعث مضحکہ خیزی کی نذر کردیا۔ظاہر ہے کہ راشدؔ کی گہری فکراوران کی شاعری کا انتہائی دانش ورانہ مزاج اپنے پڑھنے والے سےاس سے زیادہ سنجیدہ ردِعمل کا تقاضا کرتا ہے۔راشدؔاپنے ذہنی ارتقا کے ساتھ ساتھ سرسیّد سے اقبالؔ تک پہنچنے والی دانش ورانہ روایت سے اکتساب اور استفادے کے باوجوداقبالؔ سے صریحاً مختلف فکری اور جذباتی رویّہ رکھنے والے شاعر ہیں اوراپنے تہذیبی ومعاشرتی موقف کا انتخاب تاریخ کی اپنی تعبیراوراپنے مخصوص زمانی ومکانی تجربے کے سیاق میں کرتے ہیں۔ایسی صورت میں فتح محمد ملک کے مندرجہ بالا اقتباس سے زیادہ غورطلب اورمعنی خیزتحسین فراقی کےاداریے(محولہ بالا راشدنمبر) کا یہ اقتباس ہے کہ:

''میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہی کشفِ ذات کی آرزو
مجھے دیکھنے دو وہی سحر
خواب، نئی سحر، کشفِ ذات کی آرزو —— بس اسی سے عبارت تھی راشدکی شخصیت اور شاعری۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اقبالؔ کے بعد اگر کسی شاعر پر نگاہ ٹھہر کر جم جاتی ہے اور پھر مشکل سے اٹھتی ہے تو وہ راشدؔ اور صرف راشدؔ ہیں۔فیضؔ، مجید امجدؔ، اخترالایمانؔ، یہ سب شاعر بھی طلسم باندھتے ہیں،شاعری کے پیرائے میں ساحری کرتے ہیں مگر راشدؔ کا رنگِ شاعری ان سب سے الگ ہے۔اپنے لفظ ومعنی کی وحدت میں اعلا درجے کی رنگارنگی کا امین یہ شاعر اردو شاعری کی

ایک ایسی منفرد آواز ہے جو دیر تک باطن کے گنبد میں گونجتی اور لہو کی
چار دیواری میں تیرتی رہتی ہے۔ معانی و مفاہیم کا وہ تنوع جو ن.م.
راشدؔ کو میسر ہے، ان کے کسی معاصر یا مابعد کے اردو شاعر کا نصیب
نہیں ہوسکا''۔

تحسین فراقی کی یہ رائے راشدؔ کے کلام کی گہری تفہیم اور ایک انتہائی ذہانت آمیز بصیرت کا نتیجہ ہے۔ پھر بھی اس سے یہ گنجائش نکلتی ہے کہ اس رائے کے پس منظر میں راشدؔ کا موازنہ ان کے کچھ ہم عصروں، خاص کر فیضؔ، اختر الایمانؔ اور مجید امجدؔ سے کیا جائے۔ لیکن ایک تو مجھے اس مشغلے سے زیادہ دل چسپی نہیں، دوسرے یہ خیال بھی آتا ہے کہ زمانی اور مکانی سیاق کے اشتراک اور اپنے کھرے اور سچے انسانی سروکاروں کے باوجود یہ تمام شاعر انفرادیت کے ایک ناقابلِ تنسیخ عنصر سے مالا مال بھی تھے اور ان میں ہر ایک کی اپنی الگ پہچان تھی۔ یہ ایک ہی دنیا کے باسی تھے، مگر اپنی اپنی ایک الگ دنیا بھی رکھتے تھے۔ ان میں سے ہر ایک کا اپنا الگ مزاج تھا، اپنے منفرد اور مختلف تخلیقی رویے۔ زبان کو برتنے اور مروّجہ لفظوں کے معانی تک رسائی کے اپنے اپنے طریقے تھے۔ ان میں کوئی کسی کی نقل یا کسی سے مرعوب نہیں تھا۔ پھر بھی یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ راشدؔ کی جیسی توانائی سے معمور جھنکار اور فکری دبازت نہ تو فیضؔ کے کے یہاں دکھائی دیتی ہے، نہ مجید امجدؔ اور اختر الایمانؔ کے یہاں۔ جس اہتمام اور احساس ذمہ داری کے ساتھ راشدؔ کی نظم نمودار ہوتی ہے اس کا نقشہ ہی کچھ اور ہے اور اسی لیے راشدؔ کو پڑھتے وقت بار بار یہ تاثر بھی قائم ہوتا ہے کہ جدید نظم کی تنقید نے راشدؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا اور ان کا حق ادا ہونا ابھی باقی ہے۔ اقبالؔ کے بعد راشدؔ کا جیسا غیر معمولی تنوع اور تفکر کی ایسی چہل پہل کسی دوسرے نظم گو کے یہاں نظر نہیں آتی۔ راشدؔ اپنے ہم عصروں میں سب سے الگ دکھائی دیتے ہیں۔

اپنے اس امتیاز سے اور اپنی شاعری کے معاملے میں اردو تنقید کی عام نارسائی سے خود راشدؔ بھی آگاہ تھے۔ رسمی اور روایتی تنقید اور اِدھر اُدھر کے ادبی تصورات (نظریات) اور تھیوریز کے بازاری پن پر راشدؔ کی برہمی اسی لیے بے جا نہیں تھی اور سکّہ بند نقادوں (مثلاً مجتبیٰ حسین مرحوم) سے راشدؔ کی برگشتگی بھی تنقید کے عام ہاؤ بھاؤ اور چلن سے راشدؔ کی ناآسودگی کے اسی

پس منظر میں دیکھی جانی چاہیے۔ تنقید اور نقادوں کے بارے میں راشد نے بعض مقامات پر بہت کھل کر اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند جملے دیکھیے:

> ''کوئی نقاد آج تک ایسا پیدا نہیں ہوا جو اچھے شعر کو برا اور برے شعر کو اچھا بنادے۔ یا برے شاعر کو زندہ جاوید کر دے اور اچھے شاعر کو موت کے گھاٹ اتار دے۔ اگر چہ سب 'نقاد' دل میں سمجھتے یہی ہیں ـــــ تنقید بے شک نہایت مفید کام ہے لیکن اس میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں! تنقید نقادوں کے بس کا روگ نہیں۔ شعر کو شاعر سے زیادہ اور ادب کو ادیب سے زیادہ کوئی نہیں سمجھتا۔ اور ادراک اور شعور کے جن راستوں سے شاعر اور ادیب شعر و ادب کو سمجھتے ہیں وہ پیشہ ور نقادوں کو کم ہی نصیب ہوتے ہیں''۔
>
> (خط بنام ساقی فاروقی، ۹ رجون ۱۹۷۰ء، ن۔م۔راشد کے خطوط، لاہور، ۲۰۰۸ء)

راشد نہ تو شاعری میں کلیشے کو قبول کر سکتے تھے، نہ تنقید میں۔ ڈھلی ڈھلائی، آزمائی ہوئی اصطلاحتوں کی گرفت میں نہ تو ان کی شاعری آتی ہے، نہ ان کے ذہنی تجربے اور تصورات۔ حالی، اکبر، اقبال کے برعکس راشد ہر طرح کے متعین اور مانوس رہنما وژن کی گرفت میں آزاد ہیں۔ اسی لیے شاعری میں وہ اپنے گہرے انسانی سروکاروں کے باوجود کمٹ منٹ یا وابستگی کے فیشن ایبل اور پامال تصور سے بیزار تھے۔ یہ رویہ اردو میں دانش وری کی اُس روایت اور راشد کی اپنی حسیت کے مابین ایک حدِ فاصل قائم کرتا ہے جس کی تشکیل انیسویں صدی میں سرسیّد اور ان کے رفیقوں نیز بیسویں صدی میں اقبال کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ راشد کی جستجو ایک نامعلوم جستجو تھی اور ان کی تلاش کا رخ ایک ایسے مستقبل کی طرف تھا جس کے خط و خال ابھی واضح نہیں ہوئے ہیں۔ یہ ایک ہمہ گیر تلاش تھی جس نے راشد کو تا عمر بے چین اور متحرک رکھا۔ ان کی جیسی ناصبوری نہ تو ان کے ترقی پسند معاصرین کے یہاں نظر آتی ہے نہ حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں میں۔ راشد تمام و کمال تنہا، اپنے آپ میں گم اور اپنی نجی اور اجتماعی تاریخ سے الجھتے ہوئے شاعر ہیں۔ اُن کی ہستی کا سب سے زیادہ مرتّب اور مکمّل تعارف خود انھی کے لفظوں میں اس طرح ہوا ہے:

اجل، ان سے مل،
کہ یہ سادہ دل
نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب
نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب
نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشین
نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمین
فقط بے یقین
اجل، ان سے مت کر حجاب،
اجل، ان سے مل!

(تعارف 'لا = انسان')

واقعہ یہ ہے کہ راشد کی ہر نظم ان کے گھنے اور گنجلک تجربے کا مرقع بھی ہے اور ہمارے لیے اس تجربے کے رموز اور اسرار تک رسائی کا وسیلہ بھی ہے۔ خاص طور پر 'ایران میں اجنبی' کے بعد 'لا = انسان' سے 'گماں کا ممکن' اور اس کے بعد کی نظموں میں تو راشد کے ہر تجربے کی ترکیب میں ایک رچی ہوئی فلسفیانہ جہت بھی شامل ہوگئی ہے۔ 'حسن کوزہ گر' جو 'لا = انسان' کی پہلی نظم ہے اور اسی عنوان کے ساتھ دو اور نظموں کے مراحل سے گزرتی ہوئی ان کے آخری مجموعے (گماں کا ممکن) کی آخری نظم بھی ہے، اسے تو ہم ایک ایسے رازوں سے بھرے ہوئے بستے، ایک ایسی بے مثال تخلیقی وحدت کی کلید بھی کہہ سکتے ہیں جس سے راشد کی پوری شاعری عبارت ہے۔

'حسن کوزہ گر' چار فصلوں میں بنٹی ہوئی ایک شخصی تمثیل ہی نہیں، ایک عجیب وغریب، تہ در تہ اور بھری پُری داستان بھی ہے جو ہمیں عہدِ زوال کے آخری بڑے شاعر نے سنائی ہے۔ اس نظم کے سیاق میں اعجاز حسین بٹالوی نے راشد کے انتقال سے کچھ ہی روز پہلے ان سے اپنی ایک ملاقات کا حال بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ:

> "میں نے کہا: اب مجھے (گماں کا ممکن' کے مسودے) اس مجموعے کی کوئی نظم سنائیے۔ انھوں نے کہا 'ساتھ لیے جا رہے ہو، راستے میں

پڑھ لینا'۔ مگر میں نے اصرار کیا کہ آپ کی زبانی سنوں گا۔ اور دل میں سوچنے لگا کہ دیکھوں، راشد اپنی کون سی نظم کا انتخاب کرتے ہیں۔ انھوں نے مسودے کو اِدھر اُدھر سے پلٹ کر 'حسن کوزہ گر' کا آخری حصہ اپنے مخصوص انداز میں پڑھ کر سنایا۔ اب اس نظم کو پڑھتا ہوں اور اس آخری ملاقات کی طرف پلٹ کر دیکھتا ہوں تو یہ بات بھی واضح ہونے لگتی ہے کہ انھوں نے اس نظم کا انتخاب کیوں کیا ہوگا اور پھر یہ کہ (اپنی آخری) کتاب کی ترتیب میں اسے سب سے آخر میں کیوں رکھا"۔

(اعجاز حسین بٹالوی، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۳۹۳)

گویا کہ اس نظم کو راشدؔ کی مجموعی حسیت کے نچوڑ اور ان کی زندگی کے عمر بھر کے تجربے کی اساس کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کا فکری کینوس ماضی سے مستقبل تک پھیلا ہوا ہے اور بے حد افسانوی انداز میں شروع ہونے والی اس نظم کا خاتمہ ایک پُر اثر ڈرامائی موڑ پر ہوتا ہے۔ یہ زندگی کے آغاز و انجام کی ایک انوکھی تخلیقی دستاویز ہے۔ 'لا=انسان' کے مصاحبے میں راشدؔ نے کہا تھا:

"مجھے اعتراف ہے کہ مجھے ماضی سے کوئی دل چسپی نہیں، خواہ وہ کسی رنگ میں کیوں نمودار نہ ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سال کا ہے، گزشتہ ہزاروں سال کا نہیں۔ ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں"۔

مگر اقبالؔ کے ساتھ ایک ہی سانس میں راشدؔ کا نام لیتے وقت ہمیں ان کا یہ بیان بھی یاد رکھنا چاہیے۔ اردو کی ادبی روایت میں اپنی فکر اور طرزِ احساس کے اعتبار سے عظمت کی آخری نشانی اقبالؔ کی شاعری ہے۔ راشدؔ کی شاعری کے عناصر میں اقبالؔ سے مماثلت کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ اس حقیقت کو بھی تسلیم کیا جانا چاہیے کہ راشدؔ کے اسلوبِ شعر کی تہ داری، دبازت، صوتی ماحول اور راشدؔ کی فکر کے تاریخی، معاشرتی اور جذباتی حوالے، انھیں پڑھتے وقت

بار بار ہمیں اقبالؔ کی طرف لے جاتے ہیں۔ لیکن راشدؔ اور اقبالؔ میں فاصلہ بھی بہت ہے۔ راشدؔ کی شاعری کا دانشورانہ مزاج، بے شک بعد کے تمام شاعروں میں انھیں مہیز کرتا ہے اور انھیں ایک ایسی عالمگیر حسیت کے فروغ کا حصہ بناتا ہے جس کی داغ بیل پہلی عالمی جنگ کے بعد کے دور میں ایلیٹ کی 'ویسٹ لینڈ' کے واسطے سے پڑھی تھی۔ راشدؔ کی بعض نظموں مثلاً 'سبا ویراں'، 'اے غزالِ شب'، 'مجھے وداع کر'، 'دل مرے صحرا نورد پیر دل'، 'اسرافیل کی موت' اور 'آیئنۂ حسؔ وخبر سے عاری' کا حزنیہ آہنگ، ان کی فکر میں تشویش اور تناؤ کے عناصر اور اپنے حاضر کی بے سروسامانی اور روحانی فقر پر اضطراب اور ہزیمت کی ایک مستقل کیفیت انھیں ایک نئے دور کی دستاویز بناتی ہے۔ لیکن اپنی وسیع اور بسیط محزونی اور اپنے ہیجانات کے باوجود راشدؔ کی شاعری کا محور اور اس کا تناظر بہت مختلف ہے۔ راشدؔ کے ایک جواں سال اور تازہ فکر شارح (ضیاء الحسن: مضمون حسن کوزہ گر، ایک جائزہ) کی یہ تعبیر کہ ''اس نظم کی راشدؔ کے کلام میں وہی حیثیت ہے جو اقبالؔ کی شاعری میں 'مسجد قرطبہ' کی ہے، شاید اسی لیے مجھے قدرے دوراز کار اور مبالغہ آمیز دکھائی دیتی ہے۔ 'حسن کوزہ گر جدید' انسان کے اجتماعی آشوب کا احاطہ کرنے کے باوجود 'مسجد قرطبہ' کی جیسی یا ہم مرتبہ نظم نہیں ہے اور اپنی بے مثالیت اور بہت سی غیر معمولی خوبیوں کے باوجود 'حسن کوزہ گر' راشدؔ کے مجموعی ادراک اور وژن کا احاطہ اس عظیم الشان اور مہیب پیمانے پر نہیں کرتی ہے جس طرح 'مسجد قرطبہ' اقبالؔ کی فکر کے شکوہ اور رفعت کا احاطہ کرتی ہے۔ راشدؔ کے بارے میں اسی لیے ان کے نہایت نکتہ رس اور متین نقاد حمید نسیم کی یہ رائے بھی مجھے غلو آمیز اور دوراز کار محسوس ہوتی ہے کہ:

> ''اگر راشدؔ صاحب نے حسن کوزہ گر کی چار نظموں کے سوا اور کچھ نہ کہا ہوتا جب بھی ان کی یہ نظمیں عالمی برتر ادب میں شامل کی جاتیں اور راشدؔ صاحب کا نام لوحِ دوام پر ثبت ہو جاتا، مگر راشدؔ صاحب بہت وافر، بہت فراواں تخلیقی جوہر رکھتے تھے ___ 'ماورا' کی ابتدائی، بھونڈی، پھسپھسی، نکمی نظمیں لکھنے والا راشدؔ محنت، لگن، فکر کی تعمیر اور دل کی جلا سے اُس مقام عظمت پر پہنچا کہ اقبالؔ کے بعد اس کے دور

تک کا کوئی شاعر اس کے ہم دوش، دائیں بائیں کھڑا نظر نہیں آتا ـــــ اس کی پوری قامت رکھنے والا!''

(ـــــ پانچ جدید شاعر' دہلی ۱۹۹۷ء، ص ۵۶-۱۵۵)

یہاں دو باتوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ راشد کسی معینہ ضابطۂ فکر اور طے شدہ نظامِ اقدار کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ راشد کو جب تک ان کی کلّیت میں نہ دیکھا جائے ان کے تخلیقی اور ذہنی ارتقا کے بارے میں وثوق سے کوئی بات کہی نہیں جا سکتی۔ وہ 'ماورا' کی رومانیت سے ہونے والے 'ایران میں اجنبی' کے حقیقت پسندانہ معاشرتی احتجاج تک پہنچے تھے اور بعد کے دونوں مجموعوں 'لا = انسان' اور 'گماں کا ممکن' میں جو گہری بصیرت ان کے شعور اور مجموعی تہذیبی رویّوں میں نمایاں ہے، اس کی بنیادیں بھی 'ایران میں اجنبی' کی نظموں سے جھلکنے لگی تھیں۔ اپنے ہم عصروں میں راشد کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تخلیقی زندگی کے لحۂ آخر تک ذہنی اعتبار سے مستعد اور متحرک رہے۔ نہ تو اپنے آپ کو دوہرایا نہ اپنے باطن اور بصیرت کے سوا کسی اور سے کسبِ نور یا استفادے پر مائل ہوئے۔ ایسی توانا خودنگری اور کشفِ ذات کی ایسی آرزو ان کے جونیئر معاصرین کے یہاں بھی خال خال ہی دکھائی دیتی ہے۔ اپنی انا کے اختیار سے راشد کا باہر نہ نکلنا اور ہر بیرونی تصور، نظریے، تجربے کی محکومی سے ان کا انکار بھی راشد کی شاعری میں ایک نئی اور مختلف جہت کی شمولیت کا سبب بنا ہے۔ اپنے آخری دنوں کے ایک خط میں (بنام ضیا محی الدین، حوالہ بازیافت، جنوری-جون ۲۰۱۰ء، مرتبہ تحسین فراقی) راشد نے لکھا تھا:

''(بہت سی اردو شاعری میں) کتنے اشعار ایسے ہیں جو قاری کی ذات کا تنقیہ کر سکیں، اس کو فکر اور احساس کی وہ رفعت بخشیں جس سے وہ بے بہرہ رہا ہے، اس کو ایک ایسی دنیا میں لے جائیں جہاں وہ خود کو نئے سرے سے پرکھ سکے؟ غزل ہی کا کیا گلہ، ہماری نام نہاد جدید شاعری جس کے بدنام مبلغوں میں میرا بھی شمار ہوتا ہے، ابھی تک وہ قوت فراہم نہیں کر سکی جو شعر کو آئندہ ہزار برس کا چشمہ بنا دیتی ہے، لیکن ہم اپنی شاعری کو اپنی قوم سے بہتر کیوں کر پا سکتے ہیں؟''

'ہزار برس کا یہ چشمہ' راشد کے احساسات پر کسی آسیب کی طرح چھایا ہوا ہے۔ اس سے کم از کم یہ اندازہ تو کیا ہی جا سکتا ہے کہ راشد کا ذہن بڑا تھا اور وہ 'بڑی' شاعری کا تصور اور شاعری میں عظمت کا تصور تخلیقی عمل اور اظہار کی دیرپائی کے ساتھ کرتے تھے۔ بڑے تہذیبی مظاہر کی طرح بڑی شاعری بھی چھوٹے اور حقیر وسائل کو خاطر میں نہیں لاتی۔ شہرت کی حصول یابی کے کوتاہ عمر اور کم مایہ ذرائع نہ تو تہذیب کی بقا کے ضامن ہوتے ہیں نہ ادب اور آرٹ کی بقا کے۔ لہٰذا حسن کوزہ گر کی چوتھی فصل میں بھی راشد نے بالواسطہ طریقے سے اسی سوال کی نشاندہی کی ہے:

جہاں زاد، کیسے ہزاروں برس بعد
اک شہرِ مدفون کی ہر گلی میں
مرے جام و مینا و گلداں کے ریزے ملے ہیں
کہ جیسے وہ شہرِ برباد کا حافظہ ہوں!

یہ ریزوں کی تہذیب پا لیں تو پا لیں
حسن کوزہ گر کہ کہاں لا سکیں گے؟
یہ اس کے پسینے کے قطرے کہاں گن سکیں گے؟
جو بڑھتا گیا ہے زماں سے زماں تک
خزاں سے خزاں تک

وہ فن کی تجلّی کا سایہ کہ جس کی بدولت
ہمہ عشق ہیں ہم
ہمہ کوزہ گر ہم
ہمہ تن خبر ہم
خدا کی طرح اپنے فن کے خدا سر بسر ہم!

حمید نسیم نے اپنے مضمون (مشمولہ 'پانچ جدید شاعر') میں 'مسجد قرطبہ' اور 'حسن کوزہ گر کے درمیان' فرق کی ایک لکیر یوں کھینچی ہے کہ اقبال کا موضوع Art in time ہے، اس کے برعکس 'حسن کوزہ گر' میں راشد کا موضوع Artist in time ہے۔ اس فرق کی تعبیر یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ راشد نے اوّل و آخر ہماری جیتی جاگتی کائنات میں تخلیقی انا کی حیثیت اس کی تکمیل اور زماں کے سیاق میں اُس کی بنتی بگڑتی اور بدلتی ہوئی شبیہ کو اپنے تجربے کی اساس بنایا ہے، جب کہ اقبال کی بصیرت وقت کے ازلی اور ابدی سلسلے کا احاطہ کرتی ہے اور انسان کی ہستی کی بقا اور فنا کے رمز کو ایک مابعد الطبیعیاتی سیاق میں سمجھنا چاہتی ہے۔ فن بہرحال اپنے وضع کرنے والے سے زیادہ مرموز اور پُر پیچ سچائی ہے، ایک حرف تمنا جو سارے کا سارا اظہار کی گرفت میں نہیں آتا، لہٰذا تاریخی زماں کے حساب سے اس کی پیمائش بھی ممکن نہیں ہے۔ اس طرح اقبال کی نظم ایک وسیع تر فلسفیانہ تناظر میں سمجھے جانے کا تقاضا کرتی ہے جب کہ راشد کے تجربے کی بنیادیں زیادہ ارضی اور ٹھوس اور حقیقت پسندانہ ہیں۔ مجھے 'حسن کوزہ گر' کا سب سے دلکش اور معنی خیز پہلو یہی دکھائی دیتا ہے کہ راشد نے فکر کی کسی ماورائی متصوفانہ جہت کا سہارا لیے بغیر حقیقت کو اپنے تخلیقی وجود کو اور اپنے زمینی ادراک کو ایک اسطور (ایک Myth) کے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'حسن کوزہ گر' کا داستانوی پیرایہ، اس کی تمثیلی اور استعاراتی جہتیں، اس نظم کی افسردہ سامان غنائیت اور اس کا حزن آمیز مگر طاقت ور بیانیہ، بلاشبہ اسے ہمارے زمانے کی ایک یادگار تخلیق بناتا ہے، ایک حیران کن اور غیر معمولی وجودیاتی مظہر۔ راشد کا تخلیقی وفور، اُن کا اضطراب آسا تفکر، اُن کی فن کارانہ استعداد اس نظم میں اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔ اسی لیے ضیا محی الدین کے نام خط میں اُن کے اس بیان سے اتفاق ہے کہ ''ہم اپنی شاعری کو اپنی قوم سے بہتر کیوں کر پاسکتے ہیں'' میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ 'حسن کوزہ گر' اور راشد کے کلیات کی کم سے کم دس بارہ نظمیں ایسی ہیں جنھوں نے اپنے تخلیقی تناظر اور تفکر کی عظمت اور بصیرت کی گہرائی، اور تخیل کی گہما گہمی کے حساب سے راشد کو ہی نہیں، ان کے اکثر جلیل القدر معاصرین کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔

'مسجد قرطبہ' وقت پر انسان کے غلبے اور بالادستی کا بیانیہ ہے، 'حسن کوزہ گر' وقت کے آگے انسان کی بے دست و پائی اور بے چارگی کا مرقع۔ راشد کا کمال یہ بھی ہے کہ اس مرقعے کی

ترتیب اور پیش کش کے عمل میں نہ تو وہ ہزیمت زدہ نظر آتے ہیں، نہ کسی طرح کی خودرحمی میں مبتلا ہوئے ہیں۔ گویا کہ ان کے تجربے میں جو زندگی آئی وہ تو آنی ہی تھی اور زمانے کی بساط پر جو کچھ ہوا وہ تو ہونا ہی تھا۔ یہ ایک ایسے زوال گرفتہ ہیرو کی کہانی ہے جو اپنے انجام سے آگہ ہے، پھر بھی اپنے آپ سے باہر نہ تو کسی سہارے کا طالب ہے نہ اپنے آپ کو کمزور اور بے بس سمجھتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ نظم اپنے زمانے کی تمثیل بھی بن گئی ہے اور آنے والے زمانوں کے لیے معنی کی ایک ایسی گزرگاہ بھی جس پر حقیقت کی تلاش کے لیے آنے جانے والوں کا سلسلہ آگے بھی جاری رہے گا۔ اس امکان کے پیش نظر جیلانی کامران کا یہ محاکمہ ایک انہونی کے ڈر سے زیادہ کچھ بھی نہیں کہ:

> ''راشد کی شاعری تک پہنچنا تجربے کی بجائے تجسس اور لفظ کی بجائے لغت کا سفر بن چکا ہے۔ اس زبان نے راشد کو اردو کے سامعین سے منقطع کر دیا ہے اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کچھ عرصے کے بعد اس شاعری تک پہنچنے کے لیے کتنے مواقع باقی رہیں گے''۔
>
> (بحوالہ تبسم کاشمیری، 'لا = راشد' لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۲۴۰/۲۳۹)

راشد کا مستحکم اور توانا اسلوب بے شک پڑھنے والے پر اپنی شرطیں عائد کرتا ہے اور اسے مقبول عام شاعری کے کمزور دائرے سے نکلنے کی دعوت دیتا ہے۔ مگر تہذیب کے ہر دور میں ادب کے ایسے قارئین بھی، بہرحال پیدا ہوتے رہے ہیں، جو اچھی شاعری کی داد دینے کے معاملے میں مشاعرے کے شائقین اور مغنّیوں کے راگ رنگ کی طلب سے بے نیاز ہوتی ہیں اور جنھیں حسبِ ضرورت لغات یا علوم کی کتابوں سے استفادے میں بھی کبھی تکلف نہیں ہوتا۔ بڑی ذہنی کاوش کے بغیر نہ تو بڑی شاعری وجود میں آتی ہے نہ شعر و ادب کا بڑا قاری۔ تو راشد صاحب بھی سب کے لیے نہیں ہیں، مگر اس سے ہمارے اور آپ کے لیے فرق کیا پڑتا ہے!

○○○

قاضی افضال حسین

ہمہ عشق ہیں ہم / ہمہ کوزہ گر ہم

(کلامِ راشدؔ میں تخلیقی اظہار کے مسائل)

راشدؔ نے اپنا مضمون 'نظم اور غزل' ان جملوں پر ختم کیا ہے:

> ''ہر لکھنے والے کو ہمیشہ یہ مسئلہ درپیش رہا ہے۔ نہ صرف یہ کہ معین قالب ہی اس کے لیے سدِ راہ بن جاتے ہیں بلکہ خود الفاظ بھی اکثر اس کا راستہ روک لیتے ہیں۔ حالاں کہ الفاظ ہم سب کے قیمتی اوزار ہیں، لیکن یہی الفاظ اکثر ہمارے دشمن بن کر ہمیں ڈرانے دھمکانے لگتے ہیں۔ غالبؔ لفظ کا شہسوار تھا، لیکن اس کی مشکل پسندی خود اس بات کی دلیل ہے کہ الفاظ اسے بھی کسی حد تک بے دست و پا کر کے رکھ دیتے ہوں گے۔ کوئی لفظ کسی بڑے شاعر کے لیے 'بقدرِ شوق' وسیع نہیں کر سکتا''۔

اس بیان سے راشدؔ کی مشکل پسندی کے اسباب کا ایک سرا ہاتھ آتا ہے کہ لفظ ان کے مضمون کی وسعت اور شدت کے احضار پر قادر نہیں تو شاعر مناسب ترین لفظ کی جستجو میں زبانوں کے سمندر کھنگال ڈالتا ہے کہ بحیثیت شاعر اس کا مسئلہ اس ندرت کے موزوں ترین اظہار کا ہے، جسے کسی مناسب لفظ کی غیر موجودگی میں 'تجربہ' کہتے ہیں۔ لیکن اس بیان کے آخری جملے

سے تخلیقی زبان کے متعلق ایک اور پیچیدہ بحث کی جہت نکلتی ہے اور وہ یہ کہ کوئی متن تخلیق کار کے 'بقدرِ شوق' کشادہ اور عمیق ہے کہ نہیں، یہ مسئلہ تشکیل سے قبل نہیں بلکہ متن کے حسبِ خواہش تنظیم کے بعد کا ہے۔ اس لیے کہ وہی متن، جس کی تشکیل سے شاعر مطمئن نہیں، اپنے اجزا کے باہم ارتباط کے ذریعے خود شاعر پر امکان کے وہ ابواب روشن کرتا ہے کہ متن کی مثالی تنظیم شاعر کو خوشگوار حیرت سے دوچار کرتی ہے۔ اس لیے ایک خود آگاہ شاعر کے لیے تخلیقی اظہار، ہمیشہ ایک بنیادی مسئلہ بنا رہتا ہے۔

اس اعتبار سے اپنے انتہائی محترم معاصرین کے درمیان، یہ راشد کا ایک اہم امتیاز ہے کہ وہ اپنی تخلیقی زندگی کے ہر دور میں، شاعر اور شاعری کے مسائل کی طرف بار بار رجوع کرتے رہے۔ 'ماورا' سے لے کر 'گماں کا ممکن' تک راشد کی تقریباً ایک سو پچاس نظموں میں، قابلِ لحاظ تعداد ان نظموں کی ہے جن میں تخلیق یا تخلیق کار اور اس سے وابستہ مسائل نظم کا موضوع ہیں اور اس میں یہ مشاہدہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ خود اس موضوع کی تخلیقی تنظیم میں راشد کے یہاں ایک ارتقائی صورت بہت صاف نظر آتی ہے۔

'ماورا' کی نظموں کے متعلق انھوں نے دعویٰ کیا کہ "یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں"۔ دراصل کلامِ راشد کے تجزیاتی مطالعے کا بنیادی مسئلہ خود راشد کے اس بیان سے برآمد ہوتا ہے: راشد کی نظموں کے موضوعات اگر صرف ایک اجتماعی یا انبوہ کے تجربات اور افکار کی بازآفرینی ہیں تو تنقید کا کام اس Re-construction کی تنظیم کے فنی وسائل کے تجزیے تک محدود ہوگا۔ لیکن اگر نظم کے کردار کے تجربات، کسی درجے میں تخلیق کار کے تجربوں سے ہم آہنگ ہیں تو تنقید کا دائرۂ کار خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔ مثلاً 'ماورا' کی ان نظموں میں جہاں نظم کے راوی کردار شاعر ہیں، کیا وہ اسی طرح اجتماع کے نمائندہ افراد ہیں جس طرح دوسرے لوگ متعدد نظموں کے کردار بنائے گئے ہیں؟ اور اگر اپنی مخصوص تخلیقی سرشت کے سبب یہ راوی/ شاعر عام آدمی سے کسی قدر فاصلے پر ہیں (مثلاً دریچے کے قریب کا متکلم) تو وہ ان نظموں کے خالق شاعر سے کس درجہ قریب ہے؟ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو 'ماورا' کی شاعری کے متعلق کرداروں/ راویوں کے مسائل کی بازتنظیم سے لے کر 'گماں کا ممکن' کی آخری نظم میں پوری تہذیبی تاریخ کو فن کی

تجلی کے زیر سایہ محفوظ کر لینے کے حوصلے تک، شاعری کے متعلق راشدؔ کا نقطۂ نظر پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا گیا ہے۔

'ماورا' کی نظموں میں 'شاعر کا ماضی'، 'خواب آوارہ'، 'رفعت'، 'آنکھوں کا جال'، 'ہونٹوں کا عکس'، 'شاعر درماندہ' اور 'رقص' کے راوی/ کردار شاعر ہیں۔ ان میں وہ نظمیں جو اختر شیرانی کے زیر اثر شاعر اور شاعری کے متعلق رومانی تصورات کی نمائندہ ہیں، ان میں شاعر اپنی ایک تخلیقی کائنات تشکیل دیتا اور اپنی معاشرتی زندگی سے بے نیاز اسی تخلیقی/ رومانی دنیا میں اپنی جذباتی زندگی بسر کرتا ہے۔ اس کی آرزوئیں، اس کا عشق اور حوصلے سب رومانی ہیں۔ 'ماورا' کی کل سینتیس میں انتیس نظموں تک، اختر شیرانی کی فروغ دی ہوئی رومانی فضا پوری طرح حاوی ہے۔ 'شاعر درماندہ' اس کے مجموعے کی تیسویں نظم ہے، جس میں پہلی مرتبہ 'مشرق' اور 'افرنگ' کے Signifiers استعمال ہوئے ہیں اور اس کے بعد کی سات نظموں میں نوآبادیاتی جبر کی زائدہ بے چارگی اور فرار نظم کا موضوع ہے جس میں 'شاعر درماندہ' اور 'رقص' کے کردار تو واضح طور پر شاعر ہیں اور استعماری جبر کے ماحول میں یا تو زندگی سے بھاگ کر اپنے فن میں پناہ لیتے ہیں یا اس واقعی صورتِ حال میں ایک ایسے مستقبل کا خواب دیکھتے ہیں، جس کی ان کے ذہن میں ایک دھندلی سی تصویر ہے۔ لیکن ان دونوں کے علاوہ 'بے کراں رات کے سناٹے میں' اور 'اجنبی عورت' کے کردار بھی شاعر ہیں جو اپنے اپنے طور پر اس جبری نظام میں نفسیاتی صورتِ حال کی نمائندگی کرتے ہیں۔

خصوصاً 'رقص' کے حوالے سے یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ راشدؔ نے اپنے ایک خط میں 'عورت' کو فن کی تمثیل کہا ہے اور یہ تمثیل صرف اس ایک مجموعے تک محدود نہیں ہے بلکہ آخری مجموعے 'گماں کا ممکن' تک عورت اور مرد کا رشتہ راشدؔ کے نزدیک 'وصالِ حرف و معنی' کی تمثیل رہا ہے۔

بلکہ راشدؔ کی پوری شاعری پر نظر رکھیں تو خیال ہوتا ہے کہ ان کی نظموں میں 'وصال' کی آرزو 'افتراک' کی کئی سطحوں کے ادراک کے سبب شدید تر ہوتی گئی ہے۔

افتراک کی پہلی سطح تو خود فرد کے جسم اور اس کی روح کے درمیان کسی بامعنی رابطے کا فقدان ہے۔

جسم اور روح میں آہنگ نہیں
لذت اندوز و دلآویزی موہوم ہے تو
خستۂ کشمکشِ فکر و عمل
تجھ کو ہے حسرت اظہار شباب
اور اظہار سے معذور بھی ہے

....

کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو

(حزنِ انساں)

یہ موضوع ان نظموں میں بہت نمایاں ہے جہاں غلامی اور جبری نظام کے تحت مایوس اور بے حال ہو چکے انبوہ میں کسی فرد کی ہوس یا اس کا جنسی رویہ نظم ہوا ہے۔ تو جو شخص خود اپنے آپ سے نہیں مل سکتا، وہ مخالف جنس سے کسی پرمعنی ربط کا اہل بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ راشد کی نظموں میں دو افراد کے درمیان ربط و تعلق کے فقدان کی دوسری سطح ہے۔

مطلب آساں، حرف بے معنی
تبسم کے حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے
جن سے عیشِ خام کے نقش ریا بنتے رہے
اور آخر بُعد جسموں میں سرِ مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیاں حائل تھے سنگیں فاصلے
قرب چشم و گوش سے ہم کون سی الجھن کو سلجھاتے رہے
(کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

تو سیال پیکر سے، سائے سے، غم کے کنائے سے کیا پا سکے گی؟
جب اس سے ورا، اس سے زندہ توانا بدن
رنگ و لذت کے مخزن ہزاروں،
تمنا کے مامن ہزاروں

کبھی خواب آلودہ سائے کی مہجور وغم دیدہ آنکھیں
ترے خشک مژگاں کو رنجور وغم دیدہ کرتی رہی ہیں
تو پھر بھی تو ہنستی رہی ہے

(سایہ)

افتراک کی تیسری سطح لفظ و معنی کے درمیان ربط کے فقدان کی ہے کہ بحیثیت شاعر یہی راشد کا بنیادی مسئلہ ہے۔

شکستِ مینا و جام برحق
شکست رنگِ عذارِ محبوب بھی گوارا
مگر—— یہاں تو کھنڈر دلوں کے
(یہ نوعِ انساں کی
کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اجڑے ہوئے مدائن)
شکستِ آہنگِ حرف و معنی کے نوحہ گر ہیں

(نمرود کی خدائی)

کہ ہم ہیں اس سرزمیں پہ جیسے وہ حرف تنہا
خموش و گویا
جو آرزوئے وصالِ معنی میں جی رہا ہو
جو حرف و معنی کی یک دلی کو ترس گیا ہو

....

کہ ہم ابھی تک ہیں اس جہاں میں وہ حرف تنہا
(بہشت رکھ لو، ہمیں خود اپنا جواب دے دو!)
جسے تمنائے وصل معنا...

(وہ حرف تنہا)

دل چسپ بات یہ ہے کہ راشد نے 'وصال' کا **Signifier** افتراک اور فقدانِ ارتباط کی ان تینوں سطحوں کے لیے نظم کیا ہے۔ شاعر کو انفرادی، اجتماعی اور تخلیقی سطحوں پر یہ وصال/ اتصال

مفقود نظر آتا ہے اس لیے راشد کی نظموں میں یہ تینوں سطحیں ایک دوسرے کی تمثیل بن جاتی ہیں یعنی اگر ایک فرد اپنے محبوب سے کوئی پُرمعنی ربط قائم نہیں کرسکتا تو اس کی وجہ صرف اس کے رومانی تصورات یا جنسی رغبت کا زوال نہیں بلکہ فرد کے باطن کا وہ بنجر پن (Barren-ness) ہے جو نہ تو ایک فرد کی روح کو اس کے جسم سے ہم آہنگ ہونے دیتا ہے اور نہ دو افراد کے درمیان کوئی شاداب و پُرمعنی تعلق قائم کرسکتا ہے اور نہ ہی اس صورت میں لفظ کا اپنے معنی سے وصال ممکن ہوسکتا ہے۔ گویا افتراک کی ان تینوں سطحوں کا اصل ماخذ فرد کی ذات کا بنجر پن ہے، جو راشد کا اصل مسئلہ اور ان کا مستقل موضوع ہے۔

ذات ایک ایسا بیاباں ہے جہاں
نغمۂ جاں کی صدا ریت میں آمیختہ ہے

(ہم کہ مشتاق نہیں...)

اس نقطۂ نظر سے اگر 'صباویراں' کا تجزیہ کیجیے تو نظم شہروں کی ویرانی سے زیادہ فرد کے باطن کے تخلیقی بنجر پن (Barren-ness) کی مثال بن جاتی ہے۔ اس نظم کے دو مصرعوں نے تجزیہ نگاروں کو اس کی معاشرتی تعبیر کی طرف مائل کیا:

صبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیار کے غارت گروں کے نقش پا باقی
سبا باقی نہ مہروئے سبا باقی

ان مصرعوں میں ایک خطۂ ارض کی تباہی و بربادی کا عسکری سبب بالکل سامنے موجود ہے۔ لیکن غور کیجیے کہ اس فوجی حکمرانی میں غارت کیا ہوا...

گیاہ و سبزۂ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلو انساں

ان مصرعوں میں شادابی اور نمو سے عاری خطۂ ارض کا منظر صوت و صدا کی محرومی سے مکمل ہوتا

ہے۔ یہی وہ بنجر پن ہے جس میں کسی نئی تخلیقی تحریک کا کوئی امکان ہی نہیں۔ فرد/ شاعر کی ذات کا یہ بنجر پن 'ایران میں اجنبی' کی کئی نظموں 'سایہ'، 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم' اور 'مری کی ویراں کشید گاہوں میں' میں مختلف Signifiers کے ذریعے دہرایا گیا ہے۔ لیکن اس وقت 'صبا ویراں' کی Imagery کا مقابلہ ایک اور نظم 'خود سے ہم دور نکل آئے ہیں' کے ان مصرعوں سے کیجیے:

شوق بے آب و گیاہ
شوق، ویرانۂ بے آب و گیاہ
ولولے جس میں بگولوں کی طرح ہانپتے تھے
اونگھتے ذروں کے تپتے ہوئے لب چومتے تھے

تخلیقی نمو سے عاری فرد کے باطن کا یہ بنجر پن راشد کے ہر مجموعے میں ایک سے زیادہ نظموں کا موضوع ہے۔

معاصر معاشرے میں تخلیقی بانجھ پن کے علاوہ مشرق خصوصاً فارسی اور اردو شعری روایت میں اپنی داخلی زندگی میں محویت راشد کے نزدیک تخلیقی وجدان کی تنویر کی راہ میں دوسری بڑی رکاوٹ ہے۔ راشد کا خیال ہے کہ ہماری شاعری خود اپنی ذات کے تماشے میں اس درجہ دروں بیں ہوگئی ہے کہ نہ صرف یہ کہ اس کے سارے انسانی/ معاشرتی رابطے ساقط ہوگئے ہیں بلکہ انسان خود اب اپنا سایہ بن کر رہ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کو 'مجھے وداع کر...' فوراً یاد آ گئی ہوگی۔ لیکن اس سے پہلے 'لا=انسان' کی نظم 'میر ہو، میزا ہو، میرا جی ہو' کے یہ تین مصرعے سنیے:

پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا
میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو
کچھ نہیں دیکھتے ہیں عشق کی خود مست حقیقت کے سوا
اپنی ہی بیم و رجا، اپنی ہی صورت کے سوا
اپنے رنگ اپنے بدن اپنی ہی قامت کے سوا
اپنی تنہائی جاں کاہ کی دہشت کے سوا

(میر ہو، میرزا ہو، میرا جی ہو)

یہ ہیں وہ مضامین، جو راشد کے نزدیک ہماری روایت کے ہر دور میں حاوی رہے ہیں۔ راشد نے اپنی کئی نظموں میں روایتی شاعری کے ان 'عیوب' کی طرف اشارے کیے ہیں بلکہ بعض نظموں (وجود و رمزار، طلب کے تلے، جہاں ابھی رات ہے) میں زوال آدمی/ معاشرے کا سبب بھی یہی روایت قرار دی گئی ہے تو نیا شاعر، جو آدم نو کے خواب دیکھتا ہے، اپنی ذات سے وداع چاہتا ہے کہ اس کے سروکار اتنے ذاتی نہیں جتنے معاشرتی ہیں:

مجھے وداع کر/ اے میری ذات پھر مجھے وداع کر/ وہ لوگ کیا کہیں
گے، میری ذات،/ لوگ جو ہزار سال سے/ مرے کلام کو ترس گئے

دراصل بحیثیت شاعر راشد کا ماقبل کی شعری روایت سے اختلاف ہی اس بنیاد پر ہے کہ روایتی شاعر اپنی ذات میں محویت کے سبب، اپنے اردگرد کی دنیا سے اس درجہ بے خبر ہے کہ آرزو، تمنا اور خواب جو راشد کے یہاں معاشرتی، فکری اور خارجی تبدیلی کی تعبیرات سے مزین ہیں، روایتی شاعر کے یہاں ایک بے اصل عشق کی خود ساختہ اذیت اور خودنگری سے آگے نہیں بڑھتے:

یہ دیکھو، روشنی کی دوسری طرف
خیال... کاغذوں کی بالیاں بنے ہوئے
حروف... بھاگتے ہوئے
تمام اپنے آپ ہی کو چاٹتے ہوئے

ظاہر ہے یہ شاعری نئے آدمی یا نئے زمانے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی اور راشد کا عزم یہ ہے کہ:

مجھے اے میری ذات/ اپنے آپ سے نکل کے جانے دے/ کہ اس
زباں بریدہ کی پکار... اس کی ہاؤ ہو.../ گلی گلی سنائی دے/ کہ شہر نو کے
لوگ جانتے ہیں.../ (کاسۂ گرسنگی لیے)/ کہ ان کے آب و نان کی
جھلک ہے کون؟/ میں ان کے تشنہ باغچوں میں/ اپنے وقت کے
دھلائے ہاتھ سے/ نئے درخت اُگاؤں گا/ میں ان کے سیم و زر سے
...ان کے جسم و جاں سے/ کولتار کی تہیں ہٹاؤں گا/ انھی سے شہر نو کے

راستے تمام بند ہیں

اس وقت اس سے تو بحث نہیں کہ راشدؔ شاعری سے کیا کام لینا چاہتے ہیں بلکہ یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ روایتی شاعری کے علی الرغم راشدؔ کے تخلیقی وجدان کا محرک، ان کی ذات کے باہر وجود رکھتا ہے (اس سلسلے میں نظم 'وہی کشفِ ذات کی آرزو' توجہ سے پڑھنے لائق ہے) اور اس سبب ہماری پوری شاعری کے داخلی اور جذباتی کردار کے مقابلے میں راشدؔ کا کلام خارج کے حقائق سے مربوط اور لازماً ایک فکری اور تجریدی جہت رکھتا ہے۔ جو بعض لوگوں کے نزدیک غزل کے مقابلے میں نظم کا امتیاز ہونا ہی چاہیے۔

راشدؔ کے پہلے دو مجموعوں میں شاعر راوی عشق و ہوس کے درمیان فاصلے کو محسوس کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن خود عشق کی ماہیت اور شعر میں اس کا تفاعل اس پر پوری طرح روشن نہیں ہوا۔ سلیم احمد نے انھیں دونوں مجموعوں کی بنیاد پر کلامِ راشدؔ کو پورے آدمی کی شاعری قرار دیا تھا۔ بلاشبہ راشدؔ اپنے جنسی تقاضوں سے شرماتا نہیں بلکہ یہ بشری تقاضے اس کی شاعری کے نئے آدمی کا نمایاں امتیاز ہوں گے۔ لیکن عشق بحیثیت محرک تخلیق اور عشق بحیثیت موضوعِ سخن ہم معنی Signifier نہیں ہیں۔

راشدؔ اس روایتی شاعری پر معترض ہے، جس کا موضوع محبت/عشق ہے اور جس کی انفعالی کیفیت نے شاعر کو دروں بیں بنا دیا ہے:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
کنجِ ماضی میں باراں زدہ طائر کی طرح آسودہ
اور کبھی فتنۂ ناگاہ سے ڈر کر چونکیں
تو رہیں سدِ نگاہ، نیند کے بھاری پردے

....

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے (ریگِ دیروز)

راشدؔ کے نزدیک محبت کے انھیں خرابوں کا نام روایتی شاعری ہے۔ 'ماورا' اور 'ایران میں

اجنبی' کی بعض نظموں کے جنسی تقاضے اس روایتی مجہول عشق کی دوسری، مخالف انتہا پر ہیں۔ راشدؔ نے ان دو انتہاؤں سے ماوراعشق کی اس تخلیقی قوت کو دریافت کیا ہے، جو اس کے معاصرین میں ان کا امتیاز تصور کیا جانا چاہیے۔ دیکھیے کہ پہلے دو مجموعوں کے بعد راشد کی نظموں میں عشق کیسے اپنے معنی بدل رہا ہے:

عشق اک ترجمۂ بوالہوسی ہے گویا
عشق اپنی ہی کمی ہے گویا
اور اس ترجمہ میں ذکرِ زر وسیم تو ہے
اپنے لمحات گریزاں کا غم وبیم تو ہے
لیکن اس لمس کی لہروں کا کوئی ذکر نہیں
جس سے بول اٹھتے ہیں سوئے ہوئے الہام کے لب
جس سے جی اٹھتے ہیں ایام کے لب

(ہم کہ عشاق نہیں)

یہ 'عشق' بحیثیت محرک شاعری کا کتنا واضح ادراک ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اس Signifier کی روایتی تعبیر اور خود اپنی ذاتی تعبیر کے درمیان فرق کرنا چاہتا ہے۔ عشق ایک تحریک ایک قوت گویائی ہے، ایک حدّت یا ایک روشنی جو شاعر کے تخلیقی وجدان کو متحرک کردیتی ہے:

— ایک ذرّہ کفِ خاکستر کا
شررِ جستہ کی مانند کبھی
کسی انجان تمنا کی خلش سے مسرور
اپنے سینے کے دہکتے ہوئے تنور کی لو سے مجبور
... ایک ذرہ کہ ہمیشہ سے ہے خود سے مہجور
کبھی نیرنگ صدا بن کے چھلک اٹھتا ہے
آب و رنگ و خط محراب کا پیوند کبھی
اور بنتا ہے معانی کا خداوند کبھی

وہ خداوند جو پابندۂ آنات نہ ہو
اسی اِک ذرّے کی تابانی سے
کسی سوئے ہوئے رقاص کے دست و پا میں
کانپ اٹھتے ہیں مہ و سال کے نیلے گرداب
شعر بن جاتے ہیں اک کوزہ گرِ پیر کے خواب
اسی اک ذرّۂ لافانی سے
خشتِ بے مایہ کو ملتا ہے دوام
بام و در کی وہ سحر جس کی کبھی رات نہ ہو

(اظہار اور ساقی)

'حسن کوزہ گر' میں اس ذرے کو تابانی، جہاں زاد کی آنکھوں سے ملتی ہے۔ اس سیریز کی پہلی دو نظموں میں جہاں زاد کی آنکھوں کی حیرت اور تابانی کا ذکر اس تواتر سے ہوا ہے کہ اس کے محرک شاعری ہونے میں کوئی شبہ ہی نہیں رہتا۔ پھر یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ 'جہاں زاد' بھی راشد کے ہم رقص کی طرح کوئی خارجی وجود نہیں بلکہ فنونِ لطیفہ کی تمثیل ہے کہ معنی کی خداوندی کا ماخذ بار بار آنکھوں کی اس تابانی کو قرار دیا جا رہا ہے، جن کے نتیجے میں فن کار (شاعر/ رقاص...کوزہ گر/ مصور) کا تخلیقی وجدان 'ابر و مہتاب' بن گیا ہے۔ جہاں زاد کی قاف جیسی افق تاب آنکھوں کی تابنا کی شاعر کی تخلیقی ذات کو اپنی معرفت عطا کرتی ہے کہ یہی اس عشق کا حاصل ہے:

اے جہاں زاد
ہے ہر اک عشق سوال ایسا کہ عاشق کے سوا
اس کا نہیں کوئی جواب
یہی کافی ہے کہ باطن کی صدا گونج اٹھے
اے جہاں زاد
مرے گوشۂ باطن کی صدا ہی تھی
مرے فن کی ٹھٹھرتی ہوئی صدیوں
کے کنارے گونجی

تری آنکھوں کے سمندر کا کنارا ہی تھا
صدیوں کا کنارا نکلا
یہ سمندر جو مری ذات کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو مرے کوزوں کے بگڑے ہوئے
بنتے ہوئے سیماؤں کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو ہر اک فن کا
ہر اک فن کے پرستار کا
آئینہ ہے

(حسن کوزہ گر—۲)

دیکھیے جہاں زاد کی آنکھوں کا یہ محرک فن پارے کی تشکیل سے گزر کر تخلیقی وجدان کے اتھاہ سمندروں تک پھیل گیا ہے۔ لیکن اس تجزیے میں آنکھوں سے سمندر تک سفر پر مزید گفتگو سے پہلے اس طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ راشد لفظ کی متعین تعبیرات کے کبھی پابند نہیں رہے۔ ان کے Signifiers اپنے متن کی مناسبت سے اپنی تعبیرات بدل لیتے ہیں، مثلاً 'ریت' راشد کی بعض نظموں میں غیر تخلیقی بنجر پن کی تعبیر رکھتی ہے (ریگِ دیروز) اور بعض نظموں میں عرب کے ان پر مسرت خوابوں اور امنگوں سے لبریز خطۂ ارض سے منسلک ہو جاتی ہے، جہاں قصے کہانیاں جنم لیتی ہیں۔ سمندر کا Signifier اس لیے اور بھی کثیر تعبیرات پر حاوی ہو جاتا ہے کہ 'سمندر کی تہ میں' سمندر لاشعور اور روایت دونوں کی تعبیرات پر حاوی ہے جب کہ 'اے سمندر' میں قیاس یہ ہے کہ اس Signifier میں شاعر کی تخلیقی ذات کی تعبیر بھی شامل ہے۔ اسی طرح 'چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے' میں تخلیقی وجدان کی بے پناہ ثروت کا Connotation بالکل سطح پر نمایاں ہے۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ ان تینوں نظموں کے علاوہ بھی اکثر سمندر، تخلیق/شاعری سے براہِ راست مربوط ہے۔ 'حسن کوزہ گر' کے مذکورہ بند میں راشد نے سمندر کو قاری/فن کے پرستار سے بھی مربوط کر لیا ہے، اس سمندر کے ایک Signifier میں شاعری کا محرک، اس کا موضوع 'شاعر' متن اور اس کا قاری سب شامل ہو گئے ہیں گویا راشد اس Signifier میں وصال یا ہم آہنگی کا وہ نقطۂ عروج/کمال دریافت کر لیتا ہے جو کسی بھی فنکار کا خواب یا منتہائے آرزو ہو سکتا ہے۔ تخلیقی معروفت

کی اس ارفع تر منزل پر شاعر جو 'ماورا' میں زندگی سے بھاگ کر ہم رقص سے پناہ مانگ رہا تھا، 'گماں کا ممکن' میں تخلیقی وجدان کے گہرے سمندروں کی سرشاری سے سر بلند، پھر زندگی کی طرف لوٹتا ہے:

چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے
کئی لذتوں کا ستم لیے
جو سمندروں کے فسوں میں ہے

اس تخلیقی سرشاری میں شاعر اپنے سامنے پھیلی ہوئی انفعالی بر ہنگی اور بانجھ پن کے مقابلے میں کہیں زیادہ بالیدہ اور تخلیقی وفور سے سیراب محسوس کرتا ہے:

میرے پاؤں چھو کے نکل گئی کوئی موج ساز بکف ابھی
وہ حلاوتیں مرے ہست و بود میں بھر گئیں
وہ جزیرے جن کے افق ہجوم سحر سے دید بہار تھے
وہ پرندے اپنی طلب میں جو سر بکار تھے
وہ پرندے جن کی صفیر میں تھیں رسالتیں
ابھی اس صفیر کی جلوتیں مرے خوں میں ہیں

اس نظم میں راشد نے تخلیقی سرشاری کی وہ ساری کیفیتیں نظم کی ہیں جو ان کے نزدیک معرفتِ تخلیق کا حاصل ہیں۔

فنکار کی اس عمومی سرشاری کے علاوہ راشد کے یہاں خاص شاعری کے متعلق جو تجربات نظم ہوئے ہیں ان میں بھی متن سے پھوٹتی ہوئی تعبیر کی جہات، شاعر کو خوشگوار حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ کوئی دوسرا فن، اپنے فنکار سے اس درجہ دو طرفہ ربط نہیں قائم کرتا جس درجہ شاعری کرتی ہے۔ صرف یہی نہیں ہوتا کہ شاعر اپنے معمول کو اپنے خوابوں کی تشکیل کے لیے استعمال کرتا ہے بلکہ خود معمول شاعر کو اس کے اپنے خوابوں کی نئی تعبیر سے مزین کر دیتا ہے:

ہم وہ کمسن ہیں کہ بسم اللہ ہوئی ہو جن کی
محوِ حیرت کہ پکار اٹھے ہیں کس طرح حروف

کیسے کاغذ کی لکیروں میں صدا دوڑ گئی
اور صداؤں نے معنی کے خزینے کھولے
یہ خبر ہم کو نہیں ہے لیکن
معنی نے کئی اور بھی در باز کیے
خود سے انساں کے تکلم کے قرینے کھولے
خود کلامی کے یہ چشمے تو کسی وادیِ فرہاں میں نہ تھے
جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے (ہم کہ عشاق نہیں...)

اے خدا، تو بھی ذرا/ اپنے گلِ ولا سے اٹے جوتے اتار/ اور اس بزم میں آ/
تا کہ الفاظ... یہ احباب جو چوہوں کی طرح ہاتھ نہیں آتے ہیں/ پھر ترے
پاؤں کی ہر تاپ کے ساتھ/ اپنے مہجور معانی سے بغل گیر/ نیا ناچ رچائیں

ان دونوں اقتباسات میں متن میں اجزا کے باہم ارتباط سے نمو کرنے والی تعبیری جہات پر تخلیق کار کی خوشگوار حیرت، مشترک ہے۔ یہ اگرچہ بحث کا الگ موضوع ہے کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں شاعری کے معمول میں اجزا کا ارتباط اس درجہ جدلیاتی ہوتا ہے کہ اس پر نئی تعبیر کے امکانات کبھی بند نہیں ہوتے۔ الفاظ کے درمیان ارتباط کی حالت مستقل ہے، اس لیے متن کا یہ تخلیقی ارتباط خود شاعر کو متحیر کر دیتا ہے۔ اور یہ کسی بھی شاعر کی تخلیقی جدوجہد کا حاصل ہے کہ اس کا متن اسے اپنے امکان/تعبیر کی اتھاہ میں اتار دے۔

راشد اپنی نظموں کے امکان سے واقف ہے اس لیے اس کا ہر وہ متن جو شاعری کے متعلق ہے، عشق کے تجربات کی تعبیر پر حاوی ہے جیسے کہ اکثر نظموں میں (مثلاً حسن کوزہ گر) جہاں عشق کی سرشاری ایک شاعر کی تخلیقی سرشاری کا جواز بن جاتی ہے۔ اس لیے تخلیقی اظہار کے متعلق راشد کی نظمیں اپنی مثالی صورت میں عشق، ذات اور فن کو ایک ہی متن کی مختلف تعبیروں میں سموتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ یہی نظمیں راشد کے فن کا نقطۂ کمال اور اردو شاعری کی تاریخ میں ان کے دوام کی ضامن ہیں۔

○○○

زاہدہ زیدی

ن. م. راشدؔ کی شاعری

ایک اجمالی جائزہ

گو کہ اس میں شک نہیں کہ ن.م. راشدؔ اپنے ہم عصروں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں اور اُس دور کے Major یعنی اہم ترین شاعروں میں سے ایک ہیں (اور ان کے علاوہ فیض احمد فیضؔ، علی سردار جعفری اور اختر الایمان بھی اپنے دور کے اہم ترین شاعر ہیں)۔ آزاد نظم پر اپنے ایک مضمون میں نے انھیں اولیت کا مقام دیا ہے، زمانی اعتبار سے بھی اور معیار کے اعتبار سے بھی۔ راشدؔ کے بارے میں یہ تاثر میں نے بہت عرصے پہلے 'لا=انسان' کے مطالعے کے بعد قائم کیا لیکن حال ہی میں جب مجھے ان کی کلیات پڑھنے کا موقع ملا تو میں نے محسوس کیا کہ ان کی ابتدائی شاعری اس معیار پر پوری نہیں اترتی البتہ ان کی شاعری میں ایک ارتقائی کیفیت بھی ہے جس کی نشان دہی ضروری ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری یعنی 'ماورا' کی شاعری ایک محدود معنوں میں رومانوی ہے اور اس میں جنسی عنصر بیش از بیش ہے۔

ان کے دوسرے دور کی شاعری یعنی 'ایران میں اجنبی' کی شاعری میں ان کے سیاسی افکار کا عکس بھی ہے اور انفرادیت کی چنگاریاں بھی اور 'زنجیر'، 'نمرود کی خدائی' اور 'سوغات' وغیرہ اس کی اچھی مثالیں ہیں اور 'طلسم ازل' میں ان کے آئیڈیلزم کا پرتو بھی ہے، اس مجموعے کی بہترین نظم بلاشبہ 'سباویراں' ہے (جس پر آئندہ روشنی ڈالی جائے گی)۔

'ایران میں اجنبی' کا دوسرا حصہ جسے راشد نے کانتو کہا ہے اور جسے اکثر راشد کے انٹرنیشنل وژن سے بھی تعبیر کیا گیا ہے، دراصل ایران کی اس وقت کی صورت سے متعلق ہے اور اسی کے توسط سے راشد نے بین الاقوامی صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش کی ہے مگر اس کا کینوس خاصا محدود ہے اور بیشتر نظمیں مقامی تفصیلات میں الجھ کر رہ گئی ہیں۔ یہاں راشد مشرق کی روایت پرستی، ماضی پرستی اور مذہب کی بالادستی کو اس کی حالتِ زار کا سبب مانتے ہیں۔ اس حصے کی بہترین نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' ہے جس میں ان کا رجائی نقطۂ نظر کافی نمایاں ہے۔

اور اب راشد کی بعض اہم اور نمائندہ نظموں کے مطالعے سے پہلے ان کی شاعری کی کچھ نمایاں خصوصیات پر بھی ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

بنیادی طور پر راشد ایک دانش ور شاعر ہیں اور ان کے دوسرے اور تیسرے دور کی شاعری پر ان کی دانش ورانہ فکر حاوی ہے۔ ان کی شاعری میں تواریخ، اساطیر، مذہبی کتابوں، دانش ورانہ تصورات اور عصری صورتِ حال کے حوالے اکثر جگہ نظر آتے ہیں جس نے کہیں کہیں ان کی شاعری کو کافی بوجھل بنا دیا ہے۔ اور اس کی وجہ فارسی اور عربی کے نامانوس الفاظ کی کثرت بھی ہے، ان کی شاعری میں دوسرے اہم شاعروں کی طرح نہ صرف تہ داری یعنی Complexity ہے بلکہ پیچیدگی یعنی Complication بھی ہے جو اکثر قاری سے رابطہ پیدا کرنے میں ایک رکاوٹ بن جاتی ہے۔

راشد کو اپنے الحاد پر اصرار ہے اور فخر بھی اور ان کے ابتدائی کلام میں اس قسم کے اشعار نظر آجاتے ہیں جیسے:

فرشتے خدا کا جنازہ اٹھائے لیے جا رہے ہیں

اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیان میں ہے یا— مشرق کا خدا کوئی نہیں

اور انھیں مسجد کے دروازے پر بیٹھا ہوا ملّائے حزیں بھی ''سینکڑوں سال کی ذلت کا نشاں'' معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غالباً جلد ہی راشد نے محسوس کیا کہ الحاد نے کبھی بڑی شاعری کو جنم نہیں دیا۔ گوکہ مذہب اور تصور اکثر عظیم شاعری کی Inpriation رہے ہیں۔ اس لیے اپنی بعد کی

شاعری میں انھوں نے الحاد کے براہِ راست اظہار سے اجتناب کیا اور وہاں اذان اور مسجد وغیرہ کے حوالے اکثر مثبت انداز میں آئے ہیں۔

راشدؔ نے بنی نوعِ انسان کی عظمت اور سربلندی کے خواب دیکھے لیکن وہ انفرادیت کے قائل اور اجتماعیت سے بیزار ہیں۔ اور کمیونزم کو وہ 'ہمہ اوست' کے لقب سے یاد کرتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ:

> ''مجھے روسیوں کے سیاسی ہمہ اوست سے کوئی رغبت نہیں ہے مگر ذرّے ذرّے میں انسان کے جوہر کی تابندگی کی تمنا ہمیشہ رہی ہے''۔

لیکن وہ ایسی جمہوریت کے بھی قائل نہیں جس میں صرف سر گنے جاتے ہیں لیکن سر کے اندر کیا ہے اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ ایسی مکمل آزادی کے مدح خواں ہیں جس میں انسان کی انفرادیت اور تخلیقی صلاحیتوں کی آبیاری ہو سکے۔ وہ ہر قسم کے توہمات، مذہبی کٹر پن، بے یقینی اور بے ہمتی کے خلاف ہیں اور انھیں مشرق کے مسائل کی بنیادی وجہ مانتے ہیں۔ وہ انسان کی تخلیقی صلاحیتوں اور فنون کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں اور انسان کو خدا کا متبادل بنانے کا خیال پیش کرتے ہیں۔ وہ سائنس اور عقلیت میں انسان کے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں۔ ان کا نقطۂ نظر رجائی ہے اور اس میں المیہ فکر اور طرزِ احساس کی زیادہ گنجائش نہیں البتہ کہیں کہیں ان کی شاعری میں المیہ احساس بھی در آیا ہے۔ مثلاً 'سبا ویراں' اور یہاں ان کی شاعری دو آتشہ ہو گئی ہے۔

راشدؔ کی Mature شاعری خالص دانش ورانہ انداز کی شاعری ہے اور اس میں عشق اور جنون کی گنجائش نہیں ہے۔ اور جہاں کہیں انھوں نے عشق کا حوالہ دیا بھی ہے مثلاً 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' تو اس کی نوعیت رومیؔ، حافظؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کے عشق سے بہت مختلف ہے۔ البتہ اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ راشدؔ کی دانش وری بھی غالبؔ اور اقبالؔ کی سطح تک نہیں آتی اور مجموعی طور پر ایک دانش ور کی حیثیت سے ان کا قد و قامت اوسط درجے کا ہے یا اس سے بھی کچھ کم، البتہ شاعر کی حیثیت سے کہیں کہیں انھوں نے فن کی بلندیوں کو چھو لیا ہے۔

راشد کی اکثر اہم نظموں کی طوالت بھی قاری کے لیے ایک دشوار مرحلہ بن جاتی ہے کہ تفصیلات کی بھرمار میں اس کے خیال کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے اور مرکزی خیال اپنی پوری شدت سے ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ لیکن جہاں راشد نے اختصار سے کام لیا ہے وہاں ان کی نظموں کی اثر انگیزی دوچند ہوگئی ہے اور اس کی سب سے تابندہ مثال 'صبا ویراں' ہے جو سراسر ایک **Inspired** نظم ہے اور جس کا شمار ان کی بہترین نظموں میں کیا جاسکتا ہے۔ اس کا علامتی طریقۂ کار پیچیدہ ہے اور اس کا ہر امیج نہ صرف معنویت سے بھرپور ہے بلکہ جذبات کا ایک ریلا بھی اپنے جلو میں لیے ہے۔ یہ نظم المیہ احساس کی بھی ایک بہترین مثال ہے، لیکن اسے صرف عہدِ پیری کے المیے کے طور پر دیکھنا مناسب نہیں۔ یہ جمود، بے بسی، مایوسی اور ناطاقتی کی ایک ایسی کیفیت ہے جو صرف ایک شخص کا المیہ نہیں بلکہ جس سے انسان، چرند، پرند، شجر، حجر اور سبھی مظاہرِ فطرت متاثر ہیں اور جس کی یلغار فطرت کی حد سے پرے بھی ہے:

سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں
گیاہ و سبزۂ و گل کے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقارِ زیرِ پر
تو سرمہ در گلو انساں
سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں

اور یہ ایک تہذیب کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہونے کی داستان بھی ہے اور حسن و عشق کی بے ثباتی کا نوحہ بھی:

سلیماں سر بزانو، ترش رو، غم گیں پریشاں مو
جہاں گیری، جہاں بانی فقط طرّارۂ آہو
محبت شعلۂ پرّاں، ہوس بوئے گل بے بو

سبا ویران ہو چکی ہے لیکن اس کی بربادی کے نشانات اب بھی اس روئے زمین پر دیکھے جاسکتے ہیں لیکن اب نہ کسی خوش خبری کے آنے کی امید ہے اور نہ کسی ایسی شے کی امید کی جاسکتی ہے جو اس غم والم کی شدت کو کم کر سکے:

سلیماں سربزانو
اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے

اور اس طرح راشد نے نہایت معنی خیز اور اثر انگیز پیکروں کی مدد سے یہ منظرنامہ تشکیل کیا ہے جس نے المیہ کے تقریباً سبھی رنگوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے اور اس نظم کا فنی دروبست بھی لاجواب ہے۔ میرے خیال میں یہ نہ صرف راشد کی بہترین مختصر نظر ہے بلکہ اردو میں اس سے بہتر یا اس پائے کی کوئی مختصر آزاد نظم تلاش کرنا بھی مشکل ہے کہ اس میں آزاد نظم کے وسیع امکانات کو بڑی دل سوزی اور صناعی کے ساتھ بروئے کار لایا گیا ہے۔

اور اب میں ن.م. راش کی چند ایسی نظموں پر مختصر طور پر روشنی ڈالنا چاہوں گی جن میں راشد نے اپنے نقطۂ نظر یا فلسفۂ زندگی کی وضاحت کی ہے یا اس کے کسی اہم پہلو پر روشنی ڈالی ہے اور یہ تینوں نظمیں 'لا = انسان' سے لی گئی ہیں۔

سب سے پہلے ایک خاصی طویل نظم 'دل میرے صحرا نورد پیرِ دل' جو راشد کے کلام میں ایک مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور ان کی اہم ترین فلسفیانہ نظموں میں سے ایک ہے، جس میں انسان اور کائنات کے بارے میں انھوں نے اپنی فکر اور وژن کی عکاسی کی ہے اور نوعِ انسانی کے وسیع تر امکانات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے جس سے انسان کی تخلیقیت اور سربلندی کی گرہیں کھلتی ہیں۔ اس نظم کا پورا اسٹرکچر علامتی ہے، جس میں ریگ، صحرا، آگ اور جسم کلیدی استعارے ہیں اور 'صحرا نورد پیر دل' اور 'تمناؤں کا بے پایاں الاؤ' بھی وسیع معنویت کے حامل ہیں۔ صحرا وسیع کائنات ہے جو نا قابلِ تسخیر رنگ کو اپنے دامن میں سمیٹے ہے اور ریگ فطرت کی بے پایاں فیاضی کا استعارہ ہے اور اس میں بنی نوعِ انسان کی قوت کا رمز بھی

پنہاں ہے۔ اور آگ بنیادی طور پر سائنس کی قوت اور اس کے توسط سے انسان کی فتوحات کا استعارہ ہے اور اجتماعی تہذیب کی بنیاد بھی اور 'صحر نورد پیر دل' وہ انسانی ذہن ہے جو ازل ہی سے کائنات کی عقدہ کشائی کا جویا ہے اور 'تمنا کا بے پایاں الاؤ' انسان کی داخلی قوت، حوصلہ مندی اور تخلیقی کا استعارہ ہے اور خود راشد کے الفاظ میں:

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
ریگ اپنی خلوت بے نور وخود بیں میں رہے
اپنی یکتائی کی تحسیں میں رہے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو

اور آگ ان کے الفاظ میں

آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا افزائش کا نام

....

آگ انسانوں کی پہلی سانس کی مانند اک ایسا کریم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب

اور آگ اور صحرا کے درمیان بھی ایک اٹوٹ رشتہ ہے

آگ سے صحرا کا رشتہ ہے قدیم
آگ کے چاروں طرف پشمینہ و دستار میں لپٹے ہوئے
افسانہ گو
جیسے گردِ چشم مژگاں کا ہجوم
ان کے حیرت ناک دلکش تجربوں میں
جب دمک اٹھتی ہے ریت
ذرّہ ذرّہ بجنے لگتا ہے مثالِ سازِ جاں

یہ ایک بہت خوب صورت بیان ہے لیکن یہاں راشد نے آگ اور صحرا کو ایک تہذیبی رمز کے طور پر استعمال کیا ہے اور اس میں اس کے وسیع تر معنوں کا عکس نہیں۔ اس حصے کو پڑھ کر سردار جعفری کی نظم 'آبلہ پا' اور منیب الرحمٰن کی نظم 'یہ وسعت ہے کنارِ صحرا' کا خیال آنا بھی لازمی ہے جنھوں نے اس خیال کو اپنے اپنے انداز سے اور بڑی خوبی سے شاعری کے پیکر میں ڈھالا ہے۔

مجموعی طور پر راشد نے اس نظم میں نسلِ انسانی کی قدیم تواریخ حال کی اہمیت اور مستقبل کے امکانات اور تجلیوں کا احاطہ اپنے انداز سے کیا ہے جو کسی قدر پیچیدہ ہے۔ لیکن ان کی سنجیدہ فکر سے نبرد آزما ہونے کے لیے ان پیچیدگیوں سے تو گزرنا ہی پڑتا ہے اور ان کا

'شاد باغ اپنی تمناؤں کا بے پایاں الاؤ'

جس پر یہ نظم اختتام پذیر ہوتی ہے، مستقبل کا تابناک وژن ہے جو انسان کی تخلیقیت اور سائنس کی غیر معمولی فتوحات سے مزین ہوگا۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ راشد کا وژن سراسر رجائی ہے جس کا اظہار نہ صرف شاد باغ کے پیکر میں ہوا ہے بلکہ نظم کے پہلے مصرعے یعنی:

نغمہ در جاں، رقص بر پا، خندہ بر لب

میں بھی کر دیا گیا ہے۔ اس رجائی تصورِ حیات میں راشد نے انسانی فطرت اور صورتِ حال کے کئی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ البتہ اپنے اس وژن کو شاعری کے پیکر میں ڈھالنے کے لیے انھوں نے جس صناعی اور فنی کاوش سے کام لیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

اور اب اگر ہم راشد کی ایک اور نظم 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' پر اپنی توجہ مبذول کرتے ہیں جو غالباً اسی زمانے میں لکھی گئی تو اس سے بھی راشد کی فکر اور تصورِ حیات پر بخوبی روشنی پڑتی ہے۔ اس نظم کا محرک افریقی رہنما مارٹن لوتھر کنگ کی وہ مشہور اور ولولہ انگیز تقریر تھی جس کا refrain تھا I have a dream اور راشد کے یہ مصرعے جو بار بار دہرائے گئے ہیں:

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب

اسی محرک کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن راشدؔ نے یہاں اپنے ہی خیالات اور وژن کو ایک منفرد اور فکر انگیز انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کے بیان کے مطابق ان کے خواب اس قدر گہرے اور گریزپا ہیں کہ ان کے اسرار ابھی تک دنیا کی نگاہوں سے پوشیدہ ہیں لیکن دراصل وہی زیست کا مفہوم بھی ہیں —— اور یہاں راشدؔ نے اپنے خوابوں اور آئیڈیلز کی وضاحت کے لیے اس بات پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ وہ کون سے تصورات ہیں جو ان کے خواب نہیں، بلکہ یہ ان لوگوں کے خواب ہیں جنھیں:

نے حوصلۂ خوب ہے نے ہمت ناخوب
اور ذات سے بڑھ کر نہیں کوئی انھیں محبوب

اور ان کے خواب اس قسم کے خواب بھی نہیں کہ جو پروردۂ انوار تو ہیں لیکن

جس آگ سے اٹھتا ہے محبت کا خمیر اس کا شعور گم
ہے کل کی خبر ان کو مگر خبر کی خبر گم
یہ خواب ہیں وہ جن کے لیے مرتبۂ دیدۂ تر ہیچ
دل ہیچ ہے، سر اتنے بھرپور ہیں کہ شر ہیچ

اور یہاں راشدؔ نے کمیونزم اور جمہوریت دونوں ہی سے بے اطمینانی کا اظہار، کیوں کہ کمیونزم میں اجتماعیت تو ہے مگر انفرادیت کی اہمیت نہیں اور جمہوریت میں صرف سروں کی گنتی کی جاتی ہے اور ان کے مضمرات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

اور آخر میں راشدؔ نے اپنے خوابوں کی وضاحت کی ہے اور ان کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ:

ہر خواب میں اجسام سے افکار کا، مفہوم سے گفتار کا پیوند

اور بنیادی طور پر

وہ خوب ہیں آزادی کامل کے نئے خواب

ہر سعی جگر دوز کی حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کے منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب

یعنی راشدؔ نے زندگی کی عظمت اور انسان کا سر بلندی کے خواب دیکھے ہیں اور اس وژن میں انسان کو مکمل آزادی حاصل ہوگی اور وہ دور انسان کی ولادت کا ایک نیا جشن ہوگا۔ اور انسان اور کائنات کی عظمت ہر دل میں جاگزیں ہوگی اور زندگی توہمات، زوال پرستی اور مذہب کی بالادستی سے آزاد ہوگی اور انسان کا کلام مفہوم کو چھپانے کے بجائے اسے وضاحت سے پیش کرے گا۔

اور اب اگر ہم اس نظم کے اولین اور ٹیپ کے مصرعے کی طرف اپنی توجہ مبذول کریں، یعنی:

'اے عشق ازل گیر و ابد تاب'

جس میں عشق کو ازل گیر اور ابد تاب کہہ کر اس کی اہمیت اور مفہوم کو اور وسعت دی گئی ہے لیکن اس کی معنویت کو راشدؔ ہی کے فلسفۂ حیات کے پس منظر میں دیکھنا ضروری ہے اور ان کے ایک پاکستانی نقاد حمید نسیم کے اس خیال سے اتفاق ممکن نہیں، حمید نسیم کے الفاظ میں:

''راشدؔ نے اپنے فعال جذبے کے لیے رومی، حافظ، سعدی، عرفی، میر، غالب اور اقبالؔ کی اساسی علامت عشق کو اپنایا جو ان گنت اور کثیر الجہات معانی اور تلازمات کا حامل ہے اور صدیوں کے مستقل استعمال کے بعد زندہ و توانا سمبل ہے''۔

لیکن میرے خیال میں راشدؔ کا عشق رومیؔ، حافظؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کا عشق نہیں جس کی معنویت لامتناہی ہے بلکہ راشدؔ کا اپنا ہی سیکولر نقطۂ نظر ہے جس کا اندازہ ان اشعار سے ہوتا ہے:

اے عشق ازل گیر و ابد تاب

اے کاہن دانشور عالی گہر و پیر
تو نے ہی بتائی ہمیں ہر خواب کی تعبیر
تو نے ہی سمجھائی غم دلگیر کی تسخیر
ٹوٹی ترے ہاتھوں ہی سے ہر خوف کی زنجیر

اور ان اشعار سے ظاہر ہے کہ یہ عشق ازل گیر و ابد تاب اور کچھ نہیں بلکہ انسان کے ذہن رسا کی وسعت، گہرائی اور کارکردگی کا استعارہ ہے اور اس نظم میں کوئی روحانی یا مابعدالطبیعیاتی بُعد پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ خوب صورت ترکیب راشد کے سیکولر وژن ہی کا احاطہ کرتی ہے اور نظم کو ایک فنی وحدت میں بھی پروتی ہے۔

جیسا کہ اس نظم سے ظاہر ہے راشد کے آئیڈیلز میں مکمل آزادی جس میں فکر و اظہار کی آزادی اور تخلیقی آزادی بطورِ خاص شامل ہیں، مرکزی اہمیت کی حامل ہے۔ اس لیے اب ہم ایک ایسی نظم کی طرف اپنی توجہ مبذول کرتے ہیں جس میں اس آزادی کے فقدان یا سلب ہو جانے کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے جو ایک ایسا ثقافتی اور سماجی المیہ ہے جس میں انسان کی قوتِ گویائی کے ساتھ ساتھ اس کی انسانیت بھی مجروح ہو جاتی ہے اور یہ نظم ہے 'اسرافیل کی موت'۔

اسلامی عقیدے کے مطابق تو اسرافیل ایک ایسا فرشتہ ہے جو اپنا صور پھونک کر قیامت کی آمد کا اعلان کرے گا اور اس طرح بنی نوعِ انسان کے نیست و نابود ہونے کا نقیب بنے گا۔ لیکن جب وہ دوبارہ صور پھونکے گا تو سبھی انسان خوابِ مرگ سے بیدار ہو کر خدا کے حضور میں حاضر ہونے کے لیے تیار ہو جائیں گے ...لیکن یہاں راشد نے اسرافیل کو ایک مختلف معنویت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس میں اسرافیل اور فیوس اور حضرت داؤد علیہ السلام کی خصوصیات کو یکجا کر دیا ہے۔ یونانی دیومالا میں اورفیوس (Orpheus) ایک ایسا کردار ہے جس کی پہچان اس کا lyre لائر ہے جو ستار سے مشابہ ایک ساز ہے اور جب اورفیوس اپنے لائر پر کوئی نغمہ چھیڑتا ہے تو چرند، پرند، پھول، درخت اور پتھر سبھی مسحور ہو جاتے ہیں اور رقص کرنے لگتے ہیں۔ دوسری طرف حضرت داؤد علیہ السلام کو جن کا ذکر قرآن شریف میں آیا ہے، خدائے تعالیٰ نے ایسی آواز عطا کی تھی کہ وہ اپنے لحن سے انسان، حیوان اور نباتات سبھی

کو مسحور کر دیتے تھے۔

اور یہاں راشدؔ نے اسرافیل کے پیکر میں ان تینوں اسطوری اور مذہبی شخصیات کو یکجا کر دیا ہے اور اسرافیل کو موسیقی اور نغمے کا فرشتہ بتایا ہے جو کلام ہی کی اعلا ترین شکل ہے۔ اور اسرافیل کی موت نغمے یعنی انسان کے گہرے ترین جذبات اور اعلا ترین کلام کی موت ہے اور ان کے الفاظ میں:

وہ خداؤں کا مقرب وہ خداوند کلام
صوت انسانی کی روح جاوداں
آسمانوں کی ندائے بیکراں
آج ساکت مثل حرف ناتواں

اور پھر:

وہ مجسم ہمہمہ تھا، وہ مجسم زمزمہ
وہ ازل سے تا ابد پھیلی صداؤں کا نشاں

اور نتیجے کے طور پر:

مرگ اسرافیل سے
اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق
اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ
بزم کے فرش و در و دیوار چپ
اب خطیب شہر فرمائے گا کیا
فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا
طائرانِ منزل و کہسار چپ
مسجدوں کے آستان و گنبد و دیوار چپ

اور شعر و نغمہ فکر اور کلام کی اس مدت کا نتیجہ ایک ایسی خاموشی اور سناٹا ہے جس میں:

اس جہاں کا وقت جیسے سو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حسن تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

اور ان اشعار کی خوبی تجزیے کی ضرورت سے بالاتر ہے۔

اس نظم کی وسیع تر معنویت تو انسانی زندگی اور معاشرے میں شعر و نغمہ، تخیل، فکر اور کلام کی اہمیت ہے اور یہاں راشد نے انسان کے تخلیقی اور فکری اظہارات کی بربادی کا نوحہ پڑھا ہے۔ لیکن اس نظم کا قریبی محرک غالباً پاکستان میں مارشل لا کی صورتِ حال تھی، جس میں انسان کی آزادی اور خاص طور سے تخلیقی اظہارات کی آزادی پر طرح طرح کی پابندیاں عائد کی گئی تھیں اور جن کے نفاذ کے لیے ہر قسم کے ظلم اور بربریت کو روا رکھا گیا تھا۔ اور یہ ہر باشعور اور باضمیر انسان کے لیے ناقابلِ برداشت تھا۔ اور اس وحشیانہ صورتِ حال کی راشد نے نہایت دل گداز اور فنی طور پر لاجواب عکاسی کی ہے جو اپنی سچائی اور گہری معنویت کے باوصوف ہر باضمیر انسان کے دل کی آواز معلوم ہوتی ہے اور بے ضمیری کے اس منظر نامے میں ایک تخلیقی ذہن کی المناک پکار ہے۔

راشد کی ان اہم نظموں کے مختصر جائزے سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ راشد ایک اچھے شاعر ہیں اور اپنے دور کے اہم ترین شاعروں میں ان کا شمار کیا جاسکتا ہے کیوں کہ ان کی دانش وری محدود اور سکڑی ہوئی ہے جس میں ایک محدود رجائی وژن پر اکتفا کیا گیا ہے اور حیات و کائنات اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے، جن کی فہرست خاصی طویل ہے، جس پر روشنی ڈالنے کے لیے ایک اور مقالہ درکار ہوگا۔ اس لیے یہاں میں ایک اچھے اور کئی اعتبار سے عہد ساز شاعر کی حیثیت سے راشد کو اپنا خراجِ عقیدت پیش کرنے پر اکتفا کروں گی۔

○○○

سعید الظفر چغتائی

راشد کی شاعری

نذر محمد راشد نے شاعری شروع کی تو اقبال ہنوز زندہ تھے۔ جگر مشاعروں میں گونج اور جوش گرج رہے تھے اور ان کے علاوہ بھی نئے اور پرانے شاعروں کا ایک بڑا اور معروف حلقہ موجود تھا۔ اس پس منظر میں اپنی منفرد راہ نکال کر اعتبار پانا آسان نہ تھا۔

راشد اور فیض دونوں کو انگریزی ادب کا وسیع منظر نامہ حاصل تھا۔ فیض تو اردو و فارسی غزل سے اتنا متاثر ہوئے کہ اُن کی نظمیں نظم رہتے ہوئے غزل صفت ہوگئیں اور اُن کی غزلوں کو مقصد اور تسلسل نصیب ہوا۔ محمود الظفر اور رشید جہاں کی تربیت نے اُنھیں رومانیت میں دیر تک بھٹکنے نہ دیا اور اُس میں عوام کا درد سمو دیا، لیکن راشد نے کبھی غزل نہ لکھی اور اپنا موضوعِ سخن افراد کے جذبات اور محسوسات تک محدود رکھا، مگر اس طرح کہ مختلف کرداروں کی کہانی اُن کی زبانی متوسط طبقے کا اجتماعی نوحہ اور انسانی نفسیات کا ناقابلِ فراموش المیہ بن جائے، جس سے جا بجا امید کی کرنیں پھوٹتی ہوں اور بغاوت یا فریاد انگڑائی لے لے کر رہ جائے۔

بعض انسانی تجربات بنیادی ہیں، وہ مرد و زن کو زندگی کے مختلف ادوار میں پیش آتے ہی ہیں۔ صرف کیفیت اور مقدار کی تفصیل یکساں نہیں رہتی اور پیرایۂ اظہار پر اب جیسا اختیار

پہلے کبھی نہ تھا۔ سماج کبھی ہمیں وہ کہنے نہیں دیتا جو ہم چاہتے ہیں یا جو کہا جاسکتا ہے۔ اردو میں اس اظہار کی روایت ڈالنے میں راشد کا رول بنیادی ہے۔ اُنھوں نے پہلے تو سانٹ کہے جو اردو کے لیے خاصے نئے تھے، مگر اُن میں کہی ہوئی باتیں روایتی اور سرسری تھیں۔ راشد اور فیض دونوں کے پہلے شعری مجموعے ۱۹۴۱ء میں چھپے اور دونوں میں کچی شاعری کے نمونے کم نہیں ہیں۔ فیض کو قید خانوں نے بڑا شاعر بنایا، جب کہ راشد کا ذہن بڑھتی عمر کے تجربوں کے ساتھ پروان چڑھتا گیا، اور انھوں نے ٹی. ایس. ایلیٹ کے 'ویسٹ لینڈ' کا اسلوب اپنایا، جس میں مصرعوں کے مصرعے ایک تسلسل میں پڑھے جانے پر شاعری کا نیا ہی لطف دیتے ہیں۔ راشد نے موسیقی اور نغمگی کا بھی ساتھ نہیں چھوڑا، اور ان کا کلام پڑھتے وقت اکثر لگتا ہے کہ ہم پیانو پر کوئی سمفونی سن رہے ہیں یا جاز پر تیز یا آہستہ رقص ہو رہا ہے۔ یوروپی رقص کو راشد کی شاعری اور شاید زندگی میں بھی خاصا دخل رہا ہے۔ اُن کے ابتدائی کلام کی وہ نظم بہتوں کو یاد ہے، لکھنؤ میں جس کی پیروڈی مشہور ہوئی اور مذاق اُڑتا رہا:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

بالغ نظر راشد نے اپنی نظموں میں شعرِ ناب پیدا کیا ہے۔ آل احمد سرور نے ایک زمانے میں بحث اٹھائی تھی، نثر اور نظم میں بنیادی فرق کیا ہے اور معروف نثر کے موزوں فقرے نقل کیے تھے۔ راشد نے پہلے تو اس کا وہی جواب دیا جو اکثریت سمجھتی ہے کہ ایک میں صوتیات کی ہم آہنگی، دوسری میں اس کا فقدان ... اگرچہ جزوی استثنا دونوں طرف ہیں ... پھر ایسی شاعری پیش کرتے رہے جو نثر سے بالکل مختلف ہو، عبارت میں، اشارت میں، ادا میں۔ فاش گوئی سے پرہیز کیا، جیسا کسی زمانے کے عاشق کو ترشی سے تھا اور جو اقبال کے نزدیک بھی کمالِ دانائی ہے... مگر کمالِ شاعری سے ہٹ کر فاش گوئی میں یہ خوبی بھی ہے کہ بات پوری طرح سمجھ میں آتی اور کام کر جاتی ہے، وقتی اور مقامی طور پر ہی سہی، ہوا میں تحلیل نہیں ہو جاتی۔

راشد نے تشبیہیں نہیں استعمال کی ہیں، انواع و اقسام کے استعارے کام میں لاتے رہے ہیں، جس کے باعث نظم اور اُس کا معنوی تسلسل سمجھنے کے لیے حاضر ذہن سے لگاتار غور

کرتے رہنا پڑتا ہے، پھر بھی گاہ گاہ معنیِ دیر یاب ہاتھ نہیں آتے۔ عمر اور تجربوں کے ساتھ راشد کا کلام مشکل تر ہوتا گیا ہے، اگرچہ مہمل یا بے معنی نہیں۔ ہاں، ابتدائی اور درمیانہ کلام میں بے اثر بیانات ملتے ہیں؛ الفاظ کی کثرت کا زور ابہام یا دھندلے پن پر ہے، خوب صورت ترکیبیں اور مناسباتِ لفظی بات سے بات نکالنے کے لیے استعمال ہوئے ہیں، جن سے بعض جگہ مطلب، جذبہ یا احساس اُجاگر نہیں ہوتا اور نظم برائے نظم معلوم ہوتی ہے۔ لیکن وہ نظمیں ان سے صاف نمایاں ہوجاتی ہیں جو کسی پُراسرار وجودی تاثر پر مبنی ہیں، جیسے سوتے یا جاگتے میں خواب کی کیفیت ہو، جیسے وہ محسوسات جن پر نیّر مسعود نے اپنی کئی پُراسرار کہانیاں لکھ ڈالی ہیں، یا جہاں آسکر وائلڈ نے اپنا اسرائیلی پیمبروں کا تصور پیش کیا ہے۔ پہلی قسم کی بے روح نظمیں وہ ہیں جہاں راشد نے ان دوسرے قسم کی نظموں کی نقل کرنے یا ہوش میں بے ہوشی کے منظر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اُن کی بعد کی نظموں میں وقت نے واقعہ نگاری اور ایک طرح کی مقصدیت بھر دی ہے۔ اس طرح راشد نظریۂ شعر میں 'اربابِ ذوق' کے ساتھ رہتے ہیں، مگر ادبی رویے میں ترقی پسند ہوجاتے ہیں۔ راشد کی شاعری بہتوں کی سمجھ میں اس لیے بھی نہیں آتی کہ اردو میں دانش ورانہ شاعری کی روایت کم ہے، ہم قائل ہیں ایک ایک شعر کے 'ہرکہ از دل خیزد بر دل ریزد' کے، نہ کہ پورے بند پر غور کرنے کے۔

عنفوانِ شباب میں مایوس ہونا اور مایوس رہنا نئی بات نہیں۔ ہم ہوئے، فیض ہوئے کہ میر ہوئے، کون اس راہ سے نہیں گزرا ہے؟ مگر تقدسِ مشرق مایوسی کو اتھاہ بنادیتا ہے، جب کہ گناہ گار و نابکار مغربی زندگی میں ہر کالے بادل کے کنارے روپہلے ہوتے ہیں۔ یہ بات ہمیں 'ماورا' کی کئی نظموں کے خاتمے پر نظر آتی ہے، جیسے:

ان بادلوں سے تازہ ہوئی ہے حیات پھر

یا

مجھے محبت نے معصیت کے جہنموں سے بچالیا ہے
مجھے جوانی کی تیرہ و تار پستیوں سے اٹھالیا ہے

اس دھوپ چھاؤں میں 'رقص کی رات' مغربی زندگی کے ایک عام تجربے کی نزاکت کا شفاف بیان ہے۔ ریاضی کے بعض مساوات لاینحل ہوتے ہیں، ان کے 'لگ بھگ حل' ہی سے کام چلا لیا جاتا ہے۔ زندگی کے بھی بعض درد کا مداوا نہیں ہوتا، اسے کم کیا اور بہلایا جاتا ہے کہ انسان عالمِ فراق میں زندہ رہ جائے:

رقص کی شب کی ملاقات سے اتنا تو ہوا
دامنِ زیست سے میں آج بھی وابستہ ہوں

'سبا ویراں' ایک دور دور تک مایوس کن صورتِ حالات کا برہنہ مگر خوب صورت بیان ہے، جو فرد کی زندگی میں بھی پیش آسکتی ہے اور جماعت یا قوم کی زندگی میں بھی۔ ایسے میں کوئی وقتی تسکین کی صورت بھی غنیمت معلوم ہتی ہے کہ سانس تو لے سکیں۔ بل کلنٹن اپنی صدارت کے آخری زمانے کی رسوائی کی یہی توجیہ کرتے ہیں:

سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
جہاں گیری، جہاں بانی فقط طرارۂ آہو
محبت شعلۂ پرّاں، ہوَس بوئے گُلِ بے بو
کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں مَے آئے؟

اس ذہنی ماحول میں 'مری محبت جواں رہے گی' بالکل منفرد نظم ہے۔ اس کی حیثیت 'ماورا' میں ویسی ہے جیسی فیضؔ کے 'نقشِ فریادی' میں نظم 'تنہائی' ع:

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

کی ہے۔ فیضؔ کا کلام اپنی رجائیت اور زندگی کے شرف کے لیے معروف ہے۔ انھوں نے نوجوانی میں ایک نظم کہی جس میں مایوسی کی لہر اتنی گہری ہے، خصوصی اور وقتی واردات نظر انداز کردیجیے تو اس تضاد پر حیرت ہوتی ہے مگر نظم اتنی اچھی ہے اور اتنا متاثر کرتی ہے کہ

احتشام حسین جیسے ترقی پسند نے 'اردو کی تنقیدی تاریخ' میں اس کا خصوصی ذکر کیا۔ راشد کے قلم سے اسی عنفوانِ شباب میں جب وہ حرماں نصیبی کی عام شکایت کر رہے تھے، ایسی ولولہ خیز رجائی نظم کسی بڑے والہانہ اور معتبر تجربے کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کا مصرع مصرع پکارتا ہے، میں شاعر کے حقیقی محسوسات بیان کر رہا ہوں، جو کمالِ مسرت پر مبنی ہوتے ہیں یا حقیقی دکھ پر!

نظم 'طلسمِ ازل' ایک واقعی صورتِ حال پیش کرتی ہے۔ جب کوئی ایشیائی پہلی بار یورپ جاتا ہے، ہنوز تنہا اور غیر متعارف ہوتا ہے، بھری بزم میں تنہائی اور بھیڑ میں ناجنسی اُسے بچھو کے ڈنکھ (ڈنک) مارتی ہیں تو اُسے اپنا گھر بُری طرح یاد آتا ہے اور وہ اپنے جہاں نادیدہ پُرکھوں کی زبانی سنی یورپ کی برائیاں دُہرانے لگتا تھا۔ لیکن جب لوگ اُسے، اور وہ لوگوں کو پہچاننے لگتا ہے تو صورتِ حال یکسر بدل جاتی ہے، اجنبیت انسانیت کے سیلِ رواں میں ڈوب جاتی ہے اور وہ نارمل ہو جاتا ہے:

جیسے ہمالہ میں الوند کے سینۂ آہنی سے
محبت کا اک بے کراں سیل بہنے لگا ہو
اور اس سیل میں سب ازل اور ابد مل گئے ہوں

راشد کی زندگی کے بارے میں مجھے جو تھوڑا سا کتابی علم ہے اُس کے مطابق وہ حوصلہ مند اور مثبت فکر کے انسان تھے۔ عمرِ پختہ پہ حالات کے اُتار چڑھاؤ کے عادی ہو گئے تھے، کہ جیتے جی اُس سے مفر نہیں۔ اس لیے ع: 'بہت سہی غمِ ہستی، شراب کیا کم ہے' کے مطابق، زندگی کی نعمتوں سے بہرہ ور ہوتے اور اُن کا بھرپور بیان کرتے ہیں۔ نظمیں 'چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے'، 'ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے' اور 'مسز سالا مانکا' اسی حکم میں آتی ہیں۔ راشد کی ابتدائی نظمیں، ہر کسی کی ابتدائی نظموں کی طرح پھیکی تھیں، لیکن عمر کے ساتھ اُن میں شدت، سیمابیت، تھرتھراہٹ، جھلمل یا راشد کا جلاجل، اُمنگ اور حوصلہ بڑھتا چلا گیا ہے۔

اُن کی ایک بڑی نظم سمجھ سمجھ کر پڑھنے سے پہلے، دو ایسی نظموں کا ذکر کرتا ہوں جو اُن کے عام

موضوع یعنی انسان کی حرماں نصیبی سے ہٹی ہوئی ہیں۔ 'کیمیاگر' آخری انقلابِ ایران پر سیاسی نظم ہے، جس کی وجہ اُن کے نزدیک رضا شاہ دوم کا ملتِ ایران سے رابطہ توڑ لینا ہوئی۔ نظم میں نادر شاہ کے قتل کا سبب اُس کا 'پیٹ کا ہلکا ہونا' بتایا گیا ہے؛ ایران کی تاریخ کا یہ پہلو دل چسپی سے خالی نہیں۔

نظم 'زندگی سے ڈرتے ہو' ادبیاتِ عالم میں معرکہ آرا ہے۔ حالؔی نے یہ بات ایک اور طرح سے کہی تھی:

آئینِ نو سے ڈرنا، طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

راشدؔ نے تجزیہ کر کے اس طرزِ عمل کا نفسیاتی سبب بتایا ہے کہ ہم انسانوں یا اُن کی زندگی سے نہیں ڈرتے ہیں، بلکہ نادیدہ مستقبل کے امکانات سے خوف کھاتے ہیں۔ پھر روئے سخن نام لیے بغیر، آمریت کی طرف موڑ دیتے ہیں جو عوامی اُمنگوں پر پابندی لگا کر اور زبان بندی کر کے خود کو محفوظ سمجھنے لگتی ہے۔ راشدؔ کہتے ہیں ایسے میں انقلاب آتا ہے، اور بے قرار ہو کے کسی انقلابی کی طرح اندھیری رات کے خاتمہ اور روشن صبح کے طلوع کی بشارت دینے لگتے ہیں:

دیو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
اژدہامِ انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی راہِ شوق میں جیسے راہ رَو کا خون ٹپکے
اک نیا جنوں لپکے!
آدمی چھلک اٹھے آدمی ہنسے دیکھو
شہر پھر بسے دیکھو

''ہم کہ عشاق (میں سے) نہیں' عام دانش ور کی زندگی کا رجز ہے۔ مصرعے:

ہم کہ عشاق نہیں، اور کبھی تھے بھی نہیں
ہم تو عشاق کے سائے بھی نہیں

ایک بڑی اندرونی خلش کو طشت از بام کرتے ہیں۔ پروفیسر اظہار حسین نے ایک بار مجھ سے کہا تھا، عشق کرنے کو ہم شمس تبریز کہاں سے لائیں؟ میں لفظ 'عشق' کو وسیع معنی میں زندگی کو مقصد دے کر اس میں ڈوب جانا سمجھتا ہوں۔ دورِ غلامی کی کہانیوں سے قطع نظر آزاد مردوں کا عشق یک طرفہ نہیں ہوتا۔ ع: کچھ اُدھر کا بھی اشارہ چاہیے!

عشق اک ترجمۂ بوالہوسی ہے گویا
عشق اپنی ہی کمی ہے گویا

یہاں تک اُس خلش یا ہوک کا ذکر ہے جو اوائل عمری میں اٹھتی ہے مگر عشق کا آغاز نہیں ہوتی کیوں کہ اس میں:

اُس لمس کی لہروں کا کوئی ذکر نہیں
جس سے بول اٹھتے ہیں سوئے ہوئے الہام کے لب
جس سے جی اٹھتے ہیں ایام کے لب!

اس کے بعد بند کے باقی حصے میں ادراک (Perception) سے تصور (Conception) تک پہنچتے پہنچتے شوق کی بیداری اور عنفوانِ محبت کا پُرمعنی بیان ہے اور معنوی محبت کی پرتیں کھولنا جو ہر کسی کا کام نہیں:

(جب) صداؤں نے معانی کے خزینے کھولے
(تو) معانی نے کئی اور بھی در باز کیے
جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے

پھر اقبال کی 'سوزِ دردمندی' کے وجودی تجربے کا بیان ہے، جس میں کچھ ٹھوس ماڈی اسباب

ذہنی تردد کے ساتھ مل کے، میّر کے لفظوں میں ''صدرگِ جاں کو پیچ دے باہم''، ایک ناقابلِ فہم الجھن بن جاتے ہیں، جو نہ سمجھ میں آتی ہے اور نہ اُس کی تحلیلِ نفسی ہی ہو پاتی ہے:

جیسے اک وہم ہوا اعداد کے کم ہونے کا
جیسے پنہاں ہو کہیں سینے میں غم، ہونے کا
— چار سو دائرے ہیں، دائرے ہیں، دائرے ہیں

اب عام زندگی کی 'تلاشِ دوست' شروع ہوتی ہے جس کی لاحاصلی اور ناکامی تلے خوداعتمادی مجروح ہوتی ہے اور انسان خود کو کچلا ہوا پاتا ہے:

آج اُس آپ کی للکار کہاں سے لائیں؟

ساتھ ہی ساتھ خود اپنی نگاہوں میں بھرم قائم رکھنے کے لیے اپنی شکست کا اعتراف ہم خود سے بھی نہیں کرتے تاکہ یکسر ٹوٹ نہ جائیں — مجھے اس قسم کا تجربہ یورپ کے پہلے چند برسوں میں ہوا جب کام کسی طرح آگے بڑھتا نظر نہ آتا، اور مستقبل کی روشنی کافور ہوگئی تھی —

اعتراف اس کا مگر اس لیے ہم کرتے نہیں
کہ کہیں وقت پہ رو بھی نہ سکیں!

اب بغاوت کا جذبہ جاگتا ہے، جسے مجاز نے کہا تھا:

جی میں آتا ہے یہ مُردہ چاند تارے نوچ لوں

اور اپنی بے طاقتی کا احساس ہوتا ہے کہ کچھ نہیں کر سکتے:

ہاں مگر رقصِ برہنہ کے لیے نغمہ کہاں سے لائیں؟
دہل و تار کہاں سے لائیں؟
چنگ و تلوار کہاں سے لائیں

اس سے خودترحمی پیدا ہوتی ہے اور ہم ہر طرح کے نفسِ لاعن سے دفاع کرتے ہیں:

یہی کیا کم ہے کہ محفوظ ہے عفت اُس کی

یہی کیا کم ہے کہ دَم اتنا (بھی) ہے

ساتھ ہی ساتھ، حرماں نصیبی کا ناگ بھی ڈستا ہی رہتا ہے:

ایسے جذبات طرح دار کہاں سے لائیں

زندگی میں وہ وقت سخت ترین ہوتا ہے جب:

اِس طرف پستیِ دل برف کے مانند گراں
اُس طرف گرمِ صَلا حوصلہ ہے
دل بہ دریا زدن اک سو ہے
تو اک سو کیا ہے؟
ایک گرداب کہ ڈوبیں تو خبر بھی نہ ملے
اپنی ہی ذات کی سب مسخرگی ہے گویا
اپنے ہونے کی 'نفی' ہے گویا

راشدؔ ہمیشہ نفی لکھتے ہیں۔ کبھی کبھی 'اے' کو مختصر 'ا' کر دیتے ہیں، کبھی فارسی ترکیب میں اعلانِ 'نون' فرماتے ہیں،...

—اور انسانیت کے اس عام مقسوم پر حساس دل تڑپتا اور سعدیؔ کی طرح کہہ اٹھتا ہے، ع:

مزا اے کاش کے مادر نہ زادے
ہم کہ عشاق نہیں، اور کبھی تھے بھی نہیں
ہمیں کھا جائیں نہ خود اپنے ہی سینوں کے سراب
لَیْتَنِی کُنْتُ تراب!
کچھ تو نذرانۂ جاں ہم بھی لائیں
اپنے ہونے کا نشاں ہم بھی لائیں!

'حَسن کوزہ گر' عنوان والی راشدؔ کی چار نظمیں روشن ہو جاتیں اگر اعجاز حسین بٹالوی شاعر کی 'ایک طویل اور دل چسپ ذاتی داستان' مختصر کر کے ہی لکھ دیتے۔ اب ہم ان نظموں کو اُن

کے سیاق وسباق ہی سے سمجھ سکتے ہیں۔ایک ہنرمند نوجوان عشق کا دورہ پڑنے پر نو سال عالمِ جذب میں دنیا و مافیہا سے بے خبر رہ کر پھر معشوقہ کو ایک نظر دیکھتا ہے تو زندگی کے اوراق پلٹتا اور کچھ شب و روز اس کی معجز نمائی کے طفیل گھر واپس آجاتا ہے۔ پھر وہاں اپنی بے بسی کے احساس کے پس منظر میں انھیں یاد کرتا ہے تو یہ تینوں مقاماتِ عشق ایک بے مثال وجدانی شاعری کو وجود بخشتے ہیں:

سبو و جام پر ترا ابدن، ترا ہی رنگ، تری نازکی
برس پڑی
وہ کیمیا گری ترے جمال کی برس پڑی
میں سیلِ نورِ اندروں سے ڈھل گیا!
کہ جیسے صبح کی اذاں سنائی دے
تمام کوزے بنتے بنتے 'تو' ہی بن کے رہ گئے
نشاط اس وصالِ رہ گزر کی ناگہاں مجھے نگل گئی

یہ کمالِ شاعری اس اندرونی تجربے یا خود احساسی سے وجود میں آتی ہے جو ذاتی زندگی کا منتہائے کمال ہے اور جسے میسر آجائے، اُسے زندگی کا حق ادا کر دینا چاہیے۔ چوتھی نظم، پہلی تین کی بازیافت ہے اور قرۃ العین کے 'آگ کا دریا' کی مرہونِ منت ہے۔

اردو میں راشدؔ نے شاعری کی ایک بالکل نئی راہ نکالی۔ بلینک ورس، اتنا دل کش بنا کے، داخل کیا، وارداتی شاعری کو انفرادی فکر سے ہم آہنگ کر کے لفظی وصوتی خوبیوں کا سرگم بنایا۔ نہ اُن کا سا زندگی کا نہج کسی اور اردو شاعر کو نصیب ہوا، نہ اُن کی پختہ شاعری کا رنگ و آہنگ۔ راشدؔ اردو شاعری میں منفرد ہیں، موجد ہیں، امام ہیں۔ ہمیں اُن کو پڑھنا اور سمجھنا چاہیے، اُن کی شاعری سے لطف اٹھانا چاہیے اور اپنی فطری صلاحیت اور اپنے تجربوں کے مطابق اپنی دنیا خوش گوار بنانی چاہیے۔

○○○

عزیزالدین احمد عثمانی

ن۔ م۔ راشد

فارسی ادب کے نقوش واثرات

وزارت خارجہ دہلی میں تقرر کے بعد جلد ہی میرا تبادلہ ہندوستان کے سفارت خانہ تہران ہوگیا اور ۱۹۶۰ء کے وسط میں تہران چلا گیا۔ فارسی کے طالب علم کی حیثیت سے ایران اور فارسی زبان وادب سے دل چسپی تھی۔ تہران میں مستقر ہونے کے بعد وہاں موجود شعرا و اُدبا کی تلاش شروع کی۔ کچھ لوگوں سے رابطہ قائم ہوا جن کا ذکر اسی مقالے میں آئے گا۔ ان میں کچھ ایسے شعرا ہیں جو میرے اور راشدؔ کے مشترک دوست تھے۔

یہ دور مشروطیت کے عہد کی ادبی تحریک کا سلسلہ تھا۔ ۱۳۰۰ھ سے ایران میں نئے شعر وادب کا عہد شروع ہو چکا تھا۔ رفتہ رفتہ شعری ادب میں تبدیلی آتی رہی اور جستجو گر ذہن نے نئے مضامین کو شعر کے قالب میں داخل کیا۔ عاشقانہ حالات کے بیان کے علاوہ اس دور کے شعرا نے اجتماعی اور انسانی مفاہیم کو بڑے اچھے ڈھنگ سے شعر میں ادا کیا۔ اس کوشش میں شعرا کے دو گروہ منظرِ عام پر آئے۔ ایک جو نئے اور پرانے کے امتزاج کے قائل تھے اور دوسرا گروہ جو پوری طرح سے قدیم سے اپنا رشتہ توڑنے کا آرزومند تھا اور ایک طرح سے 'آشنائی زدائی' (Defamiliarization) کا حامی تھا۔

پہلے گروہ کا بڑا شاعر شہریار تھا جس کو ایرانی استاد شہریار کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ بہرحال اس مقالے میں ہم دوسرے گروہ کے شعرا پر توجہ کریں گے۔ اس گروہ کے شعرا کا خیال تھا کہ اگر قدیم فارسی شعری ادب سے سعدیؔ اور حافظؔ کو جدا کر دیا جائے تو صرف مدح سرائی اور عرفان باقی رہتا ہے، باقی کچھ نہیں۔ ان شعرا کا خیال تھا کہ حفظ فصاحت ضروری ہے لیکن وزن اور قافیے کی بندش سے نجات حاصل کرنا بھی بہت ضروری ہے۔

اس کے برعکس کچھ لوگوں کا یہ خیال تھا کہ آزاد شعر کہنا بہت آسان ہے، جو چاہیے نثر میں لکھ دیجیے اور اسے شعر کا نام دے دیجیے۔ نئی فکر کے شعرا اس بات کو قابلِ توجہ ہی نہیں سمجھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ آزاد شعر کہنا دشوار تر ہے۔ پرانے طرز میں ثابت اور معینہ قالب سامنے ہوتا تھا جسے الفاظ سے پُر کر لیا جاتا تھا۔ اس صورت میں شاعر کی پوری کوشش الفاظ اور عروضی میزان کے ہم آہنگ کرنے اور قافیہ بندی میں صرف ہوتی تھی۔ آج عالمی سطح پر ادبی انقلاب آ چکا ہے جس نے اجتماعی اور انسانی انقلاب کو جنم دیا ہے۔ ضرورتیں بدل چکی ہیں، فکر و نظر میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں لہٰذا ایجاب اور ایجاد کے رشتے تلاش کرنا آج ہماری ذمے داری ہے۔ جن نئے شعرا سے گفتگو ہوتی تھی وہ اسی قسم کے نظریات بیان کرتے تھے۔ ان شعرا میں سیاؤش کسرائی، محمد علی مہمید، حمید مصدق، فریدون تنکابنی، محسن یلفانی، سعیدی سیرجانی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

اس زمانے کے خفقان آور سیاسی ماحول اور آدابِ زباں بندی میں روشن فکر طبقہ گھٹن محسوس کرتا تھا۔ بہت سے شعرا اور دانشور وطن چھوڑ کر چلے گئے تھے، جو تھے وہ خوش نہ تھے۔ بہرحال اس ماحول میں شعر ہی پناہ گاہ تھی جس میں اپنی فکر کو نئے الفاظ، اصطلاحات اور استعاروں کی ظرافت کاری سے قارئین تک پہنچاتے تھے۔ پرانے شعری ادب کا مطالعہ اور دنیا کے نئے شاہکار کے نمونے نگاہ میں تھے اور اس کی روشنی میں اظہارِ فکر کے لیے روزن تلاش کرتے تھے۔ اپنے ناپسندیدہ اور ناسازگار ماحول سے الگ ایک بالاتر دنیا کی تلاش تھی اور نئے مفاہیم کی جستجو۔

نئے فارسی شعری ادب کا پیشرو نیما یوشیج ہے۔ نیما نے فارسی شعری ادب کی راہ و روش کو بدل دیا اور شعرِ نو کی محکم بنیاد ڈالی۔ اس کی رکھی ہوئی بنیاد اور نیا شیوہ آئندہ نسل کے لیے نمونہ بن

گیا۔ نیما کی جہاں بینی نے اسے ادبی، اجتماعی اور انسانی رسالت عطا کی۔ نیما کے منظرِ عام پر آتے ہی دانشوروں کی توجہ اس کی طرف مبذول ہوگئی تھی۔ اس پر پہلا کام جلاوطن ایرانی شاعرہ ژالہ اصفہانی نے کیا اور اسے نئے فارسی شعر کا بابا آدم قرار دیا۔ ژالہ نے اپنی تصنیف روسی زبان میں لکھی اور اسے میکسم گورکی انسٹی ٹیوٹ ماسکو سے شائع کیا۔ غالباً یہ بات ۱۳۳۹ھ کی ہے۔ نیما نے فارسی شعر میں بدعت کے عناصر سے دگرگونی پیدا کی اور ادبی انقلاب کی بنیاد ڈالی۔

اردو شعرا اور سخنور بھی کم و بیش ان تمام مراحل سے گزرے ہیں اور انھوں نے بھی اسی قسم کے تجربے کیے ہیں تا اینکہ راشدؔ جیسے قدآور فن کار نے جنم لیا اور اردو شعر کو نئی دنیا دی۔

میرے قیامِ تہران کے زمانے میں راشدؔ اقوامِ متحدہ (.U.N) کے ایک ادارے میں ماموریت پر تہران آئے۔ ان کی آمد کے عرصے بعد مجھے یہ خبر ملی۔ ملاقات کی خواہش ہوئی۔ ایک دن ان کے سکریٹری کو فون کر کے ملاقات کی درخواست کی۔ فوراً ہی ان کے سکریٹری کا فون آیا اور دوسرے دن ملاقات کا وقت طے ہوگیا۔

مقررہ وقت پر ان کے دفتر پہنچا، بڑے خلوص سے ملے۔ خوش مشرب، خندہ پیشانی، بااخلاق اور خوش پوشاک آدمی تھے۔ پائپ پیتے تھے اور وہ کبھی ہاتھ سے چھوٹتا نہ تھا۔ ملاقات کے درمیان ان کا رویہ اتنا بے تکلف تھا کہ مجھے بالکل احساس نہیں ہوا کہ 'ایران میں اجنبی' سے مل رہا ہوں۔ مختصر ملاقات کے بعد اجازت چاہی تو کہا، جب چاہو آجاؤ، صرف میرے دفتر سے چیک کرلو کہ میں ہوں۔ یہ ان کا اخلاق بھی تھا اور حوصلہ افزائی بھی۔

عرصہ بعد ان کے دفتر سے وقت لے کر پھر ملنے گیا۔ احوال پُرسی کے بعد کہا، اس ادارے میں ایک اچھے نئے شاعر اور ایک نثر نگار بھی کام کرتے ہیں۔ ابھی بلاتا ہوں اور ملاقات کراتا ہوں۔ داخلی فون پہ فون کر کے ان لوگوں کو بلایا، شاعر اسماعیل شاہرودی تھے اور نثر نگار فریدون گرگانی۔ شاہرودی سے آپ لوگ واقف ہوں گے، وہ علی گڑھ میں فارسی کے استاد رہ چکے ہیں۔ راشدؔ نے ان کے کچھ اشعار کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے۔ فریدون گرگانی نثر نگار تھے اور مدتوں ہندوستان میں رہ چکے تھے۔ انھوں نے مولانا آزاد کی کتاب India Wins

کا فارسی ترجمہ شائع کیا اور ڈاکٹر رادھا کرشنن کی بھی ایک کتاب کا ترجمہ 'مذہب Freedom
در شرق و در غرب' کے عنوان سے شائع کیا تھا۔ اردو میں بغیر کسی مشکل کے بات کرتے تھے۔
راشدؔ ان سے کافی ہنسی مذاق کرتے تھے۔

اس ملاقات میں شاہرودی نے کچھ مغربی اور مشرقی افکار کا ذکر چھیڑا اور کہا کہ اقبالؔ نے
دانتے سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ راشدؔ نے کہا: "یہ عام رواج ہے، ہم اس طرح کی باتیں
تلاش کرتے ہیں لیکن کوئی یہ کیوں نہیں کہتا کہ فلاں مغربی شخصیت نے اقبالؔ سے فائدہ
اٹھایا" کہہ کر تھوڑی دیر خاموش رہے، شاید جواب کا انتظار تھا۔ کسی نے کوئی جواب نہیں دیا تو
خود ہی موضوع کو بدل کر جدید شعر پر بات شروع کر دی۔ کہا: "اردو ہو یا فارسی شعر کو بدلنا ہی
ہوگا۔ بجائے اس کے کہ ہم اپنی فکر کو بنے ہوئے ڈھانچے میں بند کریں۔ ڈھانچے کو فکر کے
لائق بنائیں۔ قدیم شعرا کو بھی اس بات کا احساس تھا، آخر غالبؔ بھی وسعت کے طالب تھے
اور بندھے ٹکے ڈھانچے کو اپنے بیانِ افکار کے لیے ناکافی پاتے تھے"۔

اس پر میں نے ان سے اجازت لے کر فارسی کے سلسلے میں دو باتیں ان کی خدمت میں عرض
کیں۔ ایک یہ کہ غزنوی دور کے فارسی قصیدہ گو شاعر فرخی سیستانی نے ایک قصیدے کے مطلع
میں کہا تھا، "سخن نو آر کہ نو را حلاوتی است دگر"۔

راشدؔ نے کہا، ان کا سخن نو بھی سلطان کی مدح سرائی کا کوئی پہلو ہوگا۔ یہ کہہ کر ٹال دیا اور اعتنا
نہیں کی۔

میں نے دوسری بات مولوی (رومی) کے متعلق کہی، وہ یہ کہ مولوی نے 'دیوانِ شمس' میں
الفاظ، ترکیبات، اصطلاحات اور سمبلز کو جیسے چاہا استعمال کر لیا ہے۔ وہ 'دیوانِ شمس' میں
موازین، قوانین اور مقررات کا قطعی پابند نہیں، اپنے افکار اور ذہن کی پیروی کرتا ہے۔

راشدؔ نے اس پر مثبت افکار کا اظہار کیا لیکن اضافہ کیا کہ شخصی عمل تھا اور اس سے کوئی تحریک
نہیں چلی۔

اس ملاقات میں ہم لوگوں نے زیادہ وقت لے لیا تھا لہٰذا اجازت چاہی، چلتے وقت پھر آنے

کو کہا۔

افسوس ہے کہ اس کے بعد کبھی تفصیلی ملاقات نہ ہوسکی، صرف ایک دوبار مختصر ملاقات ہوئی۔ پھر میرا تبادلہ افغانستان ہوگیا۔ میں کابل ہی میں تھا جب راشدؔ کا لندن میں انتقال ہوگیا۔

راشدؔ نے چند فارسی جدید شعرا کے کلام کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے اور بہت کامیاب ترجمہ کیا ہے۔ اکثر اضافہ بھی کیا ہے لیکن اسی مضمون اور مفہوم کو بہتر طریقے سے قاری تک پہنچانے کے لیے۔ اس میں اسماعیل شاہرودی، سہراب سپہری، نصرت رحمانی اور محمود مشرف آزاد جیسے نامور شعرا کا کلام شامل ہے۔

راشدؔ کے کلام پر فارسی کے اثرات کے ذکر سے پہلے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اردو شعر و ادب کی سیر سے پتا چلتا ہے کہ اردو شاعری قدیم زمانے سے فارسی ادب اور روایات سے متاثر تھی۔ ہر اردو شاعر کے یہاں اس کے اثرات ملتے ہیں، فرق اثرات کی نوعیت کا ہے، فارسی الفاظ اور اصطلاحات کا استعمال تو سب نے کیا ہے اور وہ ان دو زبانوں کے رشتے کے مدنظر ایک فطری امر ہے، اردو شعرا کا بڑا گروہ اس گروہ میں شامل ہے۔ دوسرا گروہ وہ ہے جس کے کلام میں الفاظ اور اصطلاحات وغیرہ کے استعمال کے ساتھ فارسی ادب، ایرانی تاریخ، تہذیب و تمدن کے عمیق مطالعے کا سراغ ملتا ہے۔

راشدؔ کا شمار دوسرے گروہ میں ہوتا ہے۔ ان کے کلام سے خواہ وہ فارسی کا ترجمہ ہو یا ان کی اپنی تخلیق، ایرانی ادب، تاریخ اور تمدن پر ان کی عمیق نگاہ کا سراغ ملتا ہے۔ ان کے کلام میں فارسی اثرات صرف الفاظ و اصطلاحات کے استعمال میں محدود نہیں۔ 'ایران میں اجنبی' سے 'سبا ویراں' میں 'سلیماں سر بہ زانو و منقار زیر پر' اور 'سرمہ در گلو انساں' کی اصطلاحات قابلِ توجہ ہیں۔ 'قاصد فرخندہ پے' سلیمان اور بلقیس کی داستان میں ہدہد کی طرف اشارہ ہے، حافظؔ نے اس موضوع کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

ای ہدہد صبا بہ سبا می فرستمت
بنگر کہ از کجا بہ کجا می فرستمت

اصل داستان ایک بادشاہ کے جاہ و جلال، شکوہ و جبروت کی حکایت ہے جسے راشد نے نیا مفہوم دیا ہے۔ آج ملکِ سبا کا کیا حال ہے اور انسانوں کی زندگی سے اس کا کیا رشتہ ہے، اس تباہ سرزمین کو کیسے حیاتِ نو سے آشنا کرنا ہے، یہ تمام عناصر داخل کرکے راشد نے داستان کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔

اسی طرح 'تماشاگہ لالہ زار' میں میرزادہ عشقی کے منظومہ رستاخیز ایران کی طرف اشارہ ہے۔ اس منظومہ میں قدیم ایران کے بادشاہوں، جنگوں اور شکست کی طرف اشارے ہیں جو اس وقت تک ممکن نہیں جب تک شاعر کی نگاہ پوری تاریخ اور ادب پر نہ ہو۔ منظومہ کے اس بند کو دیکھیے:

مدائن کی ویرانیوں پر عجم اشک ریز
وہ نوشیروان اور زردشت اور داریوش
وہ فرہاد و شیریں وہ کیخسرو و کیقباد

پہلے مصرعے میں خاقانی کے مشہور قصیدہ 'ایوانِ مدائن' کی طرف اشارہ ہے:

ہان اے دل عبرت بین از دیدہ نظر کن ہان
ایوانِ مداین را آئینۂ عبرت دان
یک رہ ز لب دجلہ منزل بہ مداین کن
وز دیدہ دوم دجلہ بر خاک مداین ران

اس منظومہ میں بھی راشد صرف داستان ماضی کو نہیں دہراتا اور گئے دنوں کی کہانی کا تماشاگر نہیں ہے بلکہ اسے ایک نیا مفہوم دیتا ہے:

وہ شاہنشہان عظیم
وہ پندار رفتہ کا جاہ و جلال قدیم
ہماری ہزیمت کے سب بے بہا تار و پود تھے

پھر مستقبل کی طرف توجہ دلاتا ہے، نئے تعمیری خوابوں کی بات کرتا ہے، آدم نو کی بات کرتا

ہے، قارئین کو نوحہ خوانی سے نکال کر جہان تگ و دو سے آشنا کرتا ہے، آئندہ بسنے والی بستیوں کی طرف متوجہ کرتا ہے، پیشین گوئی کے ساتھ عمل اور آئندہ سازی کی دعوت دیتا ہے:

مگر اب ہمارے نئے خواب کابوس ماضی نہیں ہیں
ہمارے نئے خواب ہیں آدمِ نو کے خواب
جہانِ تگ و دَو کے خواب
جہانِ تگ و دَو مدائن نہیں

صرف 'ایران میں اجنبی' ہی میں نہیں، راشدؔ کے دوسرے منظوموں میں بھی ایرانی فکر کی جھلک ہے۔'لا=انسان' میں 'دل مرے صحرا نورد پیر دل' کا یہ بند دیکھیے:

آگ آزادی کا اور شادی کا نام
آگ پیدائش کا افزائش کا نام
آگ کے پھولوں میں نسرین، یاسمن، سنبل، شقیق و نسترن
آگ آرائش کا زیبائش کا نام
آگ وہ تقدیس دھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انسانوں کی پہلی سانس کے مانند اک ایسا کرم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
اس لق و دق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو

دبی ہوئی آرزوؤں اور تمناؤں کا بیان ہے لیکن ساتھ میں قدیم ایران کے عقیدہ اور آریائی تمدن کی جھلک ہے۔کوئی ابہام نہیں، سر لائن آویستائی عقیدہ کے ایک عنصر کی حکایت ہے۔

راشدؔ کے یہاں حیاتِ انسانی اپنی اندرونی کیفیت اور نابرآوردہ آرزوؤں کے جوش و خروش کے زیر اثر اپنے وجود کے میدان کو وسعت دیتی ہے۔اس مرحلے میں شاعر کی اجتماع بینی

جہاں بینی میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت نیما یوشیج کے یہاں بھی ملتی ہے۔

نیما کی طرح راشدؔ بھی فطرت اور عالمِ انسانیت کو نئے زاویے سے دیکھتا ہے اور اس میدان میں نئی دیدگاہ کا بانی ہے۔ راشدؔ کے کلام میں محسوسات کی خاص اہمیت ہے اور وہ تحسین انگیز کامیابی کے ساتھ احساس کو شعر کے قالب میں منتقل کرتا ہے۔ عقل و خرد کے ساتھ احساس کی اصالت پر زور دیتا ہے۔ راشدؔ کی خاص توجہ اجتماع، انسان اور اس کے آئندہ مقدرات پر ہے۔ وہ حیرت انگیز طریقے سے زندگی کے نئے مفاہیم کے سمندر میں غوطہ ور نظر آتا ہے، اس کی ذات ایک موج میں تبدیل ہو جاتی ہے جو اس کے ذہن سے پیدا ہوتی ہے۔ یہی وہ حالت ہے جو منطقی اور معقول رابطے کو قدیم بندشوں سے قطع کر دیتی ہے اور جہانِ شعر میں احساس اور فکر کے نور کو جلا بخشتی ہے۔ راشدؔ کے کلام میں جرأت مندانہ اور سنت شکن قدرت ہے۔ ان کے کلام میں زبان بھی زمانے کے ساتھ آگے بڑھتی ہے اور وہ نئی بامفہوم اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں۔

ہر آغاز ہونے والی تحریک کا اختتام بھی ہوتا ہے، فرق طول عمر اور مدت و زمان میں ہوتا ہے۔ کون تحریک کتنی عمر پاتی ہے، خود انفرادی حیثیت سے جنم لیتی ہے اور اپنے ساتھ ختم ہو جاتی ہے یا دوسری تحریک اس کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ راشدؔ کا شیوۂ شاعری اور ان کی تحریک بھی ان اصولوں سے مستثنیٰ نہیں لیکن فی الوقت یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ تحریک اردو شعر و ادب کی ایک اہم تحریک کی حیثیت سے ہمیشہ جانی جائے گی۔

ooo

محمد ذاکر

راشدؔ کی غزل

(آل احمد سرور صاحب مرحوم کی یاد میں)

میں شعرِ نو کا خُدا ہی سہی مگر راشدؔ
مری غزل بھی ہے اُن کے حضور لاطینی

ن.م. راشدؔ شعرِ نو کے خدا ہیں یا نہیں اِس وقت اس پر اظہارِ خیال میرا مقصد نہیں۔ کہنا یہ ہے کہ اس شعر میں ایک انگریزی محاورے کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے، اثر پذیری کی وہ کیفیت ظاہر ہوتی ہے جو اظہار بھی چاہتی ہے چاہے اُس اظہار میں نامانوسیت یا غرابت ہی کیوں نہ ہو۔ راشدؔ نے غزل گوئی ترک کردی تھی، اس لیے نہیں کہ وہ اُسے نیم وحشی صنفِ سخن یا ریزہ خیالی کا مظہر سمجھتے تھے بلکہ اس لیے کہ وہ سمجھتے تھے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے تھے، اپنے خیالات یا محسوسات کا، اپنے ذہنی تجربوں کا جس طرح اظہار چاہتے تھے وہ غزل کی پابندیوں میں رہ کر نہیں کرسکتے تھے۔ جذبے کے اظہار کے محض کنایتاً، اشارتاً یا استعارتاً کردینے سے زیادہ وہ اُسے مشرّح بالتفصیل امیجز یا پیکروں میں پیش کرنا چاہتے تھے لیکن ایسا نہیں ہے کہ اُنھوں نے استعارے کنائے سے کام نہ لیا ہو، رمزیہ و ایمائی انداز اُن کی نظموں میں موجود ہے۔ غالبؔ نے اگرچہ کسی اور وجہ سے کہا تھا مگر بات یہی

تھی کہ:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

غالباً 'ماورا' کے دیباچے میں راشدؔ نے غالبؔ کی اس مشکل کا ذکر کیا ہے جو اُن کو اکرام کی اصطلاح میں اپنی 'نفسیاتی ژرف بینی' کا غزل کے شعر میں اظہار کرتے وقت محسوس ہوتی ہوگی۔ مضمون کو نئے انداز سے پیش کرنے اور اظہار میں فارسی کا سہارا لینے کے باوجود راشدؔ بیدلیتؔ پر مائل نہیں ہو سکتے تھے۔ جس طرح غالبؔ ایک نئے شعور کے، نئی حسّیت کے شاعر تھے اسی طرح راشدؔ بھی ایک نئے شعور اور نئی حسّیت کے شاعر تھے۔ جس طرح غالبؔ کے ہاں کچھ مشکل پسندی راہ پا جاتی تھی اسی طرح راشدؔ کی نظموں میں بھی یہ پیچیدگی بہ آسانی نظر آسکتی ہے۔ بے شک نئے شعور، نئی حسّیت کے شاعر اور بھی تھے مثلاً فیضؔ بھی تھے لیکن تراکیب، علامتوں اور استعاروں کی شکل میں جو 'وافر سرمایۂ' روایتی غزل میں موجود تھا، فیضؔ نے اُسے برتا اور اُسے وسعت بھی دی؛ مگر راشدؔ نے فیصلہ کر لیا تھا کہ وہ ایسا نہیں کریں گے اور وہ بالطبع ایسا کر بھی نہیں سکتے تھے۔ وہ اظہار میں نیا پن چاہتے تھے اور تفصیل۔

ایک اور بات یہ کہ راشدؔ بہ بانگِ دُہل ادب برائے زندگی کا نعرہ لگائے بغیر بھی شاعری کی سماجی افادیت سے انکار نہیں کر سکتے تھے۔ اب سماجی افادیت کے تصور پر مبنی جو غزل کہی جائے گی اور کہنے والا اپنے مزاج کے، اُفتادِ ذہنی کے اعتبار سے بات مشرّح کہنا چاہتا ہوگا، نئے انداز، نئے پیرائے میں کہنا چاہتا ہوگا تو اُس کی غزل میں تڑپ شاید ذرا کم ہوگی اگرچہ اُس کا اظہار اُس کے ذہنی تجربے ہی پر مبنی کیوں نہ ہو۔ حالیؔ کی رنگِ جدید کی غزلوں سے یہ اندازہ بخوبی ہوجاتا ہے۔

راشدؔ کی غزل پر کچھ کہنے سے پہلے مناسب ہے کہ ہم دیکھیں کہ کسی خاص فطری کیفیت کا روایتی غزل میں اظہار بالعموم کس طرح ہوتا رہا ہے۔ مثلاً آرزو کا بیان ہی دیکھیں کس کس طرح ہوا ہے۔ میرؔ کہتے ہیں:

چمن کے جلوے نے ہم کو کیا داغ
کہ ہر غنچہ دلِ پُرآرزو تھا

کیا آرزو تھی جس سے سب چشم ہوگئے ہیں
ہر زخم سو جگہ سے ناسور ہے ہمارا

غالبؔ کہتے ہیں:

ہزار قافلۂ آرزو بیاباں مرگ
ہنوز محملِ حسرت بدوش خود رائی

اور یہ بھی:

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

اور اگر آرزو کے ساتھ تمنا کو بھی شامل کرلیں تو غالبؔ کہتے ہیں:

اے گلشنِ تمنا یعنی کفِ نگاریں
دل دے تو ہم بتادیں مٹھی میں تیری کیا ہے

یا پھر میرؔ ہی کا مصرع ہے:

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کردیا ہم کو

ظفرؔ سے منسوب ایک شعر میں بات کو اس طرح کہا گیا ہے:

عمرِ دراز مانگ کے لائے تھے چار دن
دو آرزو میں کٹ گئے دو انتظار میں

اخترؔ انصاری کہتے ہیں:

مرچکیں ساری اُمیدیں اخترؔ
آرزو ہے کہ جیے جاتی ہے

فیضؔ کا شعر ہے:

کبھی کبھی آرزو کے صحرا میں آکے رُکتے ہیں قافلے سے
وہ ساری باتیں لگاؤ کی سی، وہ سارے عنواں وصال کے سے

شعروں کا انتخاب اور کیا جاسکتا ہے لیکن میرا خیال ہے، ہوسکتا ہے اتنا صحیح نہ ہو، کہ بالعموم روایتی غزل کے ایسے اشعار میں وہ شدت، وہ کرب، وہ بے قراری، وہ تڑپ تصویری شکل میں ظاہر نہیں ہوتی یا کم کم ہی ظاہر ہوتی ہے جو کوئی آرزومند واقعی محسوس کرتا ہے۔ بے شک قافلۂ آرزو، محملِ حسرت، گلشنِ تمنا، 'آرزو کے صحرا' جیسے پیکر بنائے جاتے ہیں مگر کم کم ہی۔ زیادہ تر محض آرزو کہہ کر کام چلالیا جاتا ہے۔ اکبرالٰہ آبادی کے الفاظ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ جیسے یہ کہیں:

انجن آیا نکل گیا سَن سے
سُن لیا نام آگ پانی کا

یعنی انجن ہے کیا؟ پتا نہیں۔ ایسا ہی بالعموم روایتی غزل کا معاملہ رہا ہے؛ وہ کیفیت ظاہر نہیں ہوتی حالاں کہ تصویر یا پیکر تو اُسی کا چاہیے۔ میرؔ کی پیش کردہ ایک تصویر کا خیال آتا ہے:

چھٹے رہیں گے دشتِ محبت میں سر و تیغ
محشر تیئں خالی نہ یہ میدان رہے گا

کون آرٹسٹ بنائے گا یہ تصویر! اب ذرا کی ذرا دیکھیے راشدؔ نظموں میں آرزو کا پیکر کیا اور کیسا تراشتے ہیں۔ اشارہ صرف یہ کرنا ہے کہ جو شاعر کیفیت کو مشرّح مصوّر پیش کرنا چاہتا ہو اور ایسا اظہار بھی چاہتا ہو جس سے لطف بھی اُٹھایا جاسکے (اور ہوسکے تو بصیرت بھی، سماجی بصیرت ہی کہہ لیجیے جو سماجی افادیت کی حامل ہو) وہ محض استعارے پر قانع کم ہی ہوگا۔ راشدؔ کی دو اک نظموں میں آرزو کا بیان دیکھیے:

ترے بستر پہ مری جان کبھی
آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

اس میں سیاسی شعور یا فنی جمالیت کتنی ہے، اس بحث میں نہ پڑیے۔ یہ دیکھیے کہ آرزو کی شدت بمقابلہ مذکورہ بالا اشعار کے کتنی اور کیسی ہے۔ اسی طرح ایک اور نظم میں دیکھیے: ماضی،

حال اور مستقبل سب اُس کے لپیٹے میں ہیں:

آرزوئیں... وہ سایۂ عہد گزشتہ کے،
کبھی واردات کے بال و پر
کبھی آنے والے دنوں کا پرتوِ زندہ تر
وہ ہوائیں ہیں کہ سدا سے
آگ کے رقصِ وحشی و بے زمام میں ہانپتی
کبھی گھر کے سارے شگاف و درز میں چیختی
کبھی چیختی ہیں پلک لگے
کبھی چیختی ہیں سحر گئے!...
تو مرے وجود کے شہر
مجھ کو جگا بھی دو
مری آرزو کے درخت مجھ کو دکھا بھی دو
وہ گلی گلی جو گرار ہے ہیں دورویہ
کتنے ہزار سال سے برگ و گل

اسی طرح یہ بھی دیکھیے:

آرزوئیں کبھی پایاب تو سرپاب کبھی
تیرنے لگتے ہیں بے ہوشی کی آنکھوں میں کئی چہرے
جو دیکھے بھی نہ ہوں
کبھی دیکھے ہوں کسی نے تو سُراغ اُن کا کہاں سے پائے؟
کس سے ایفا ہوئے اندوہ کے آداب کبھی
آرزوئیں کبھی پایاب تو سرپاب کبھی!

راشد نے بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے وسط یا اواخر میں شاعری شروع کی۔ مجھے نہیں معلوم اُنھوں نے کن کن ناموں سے کتنی کتنی غزلیں (یا نظمیں) کہیں۔ اُس وقت کی غزل سے پہلے کے منظرنامے پر نظر ڈالیے۔ ۱۹۱۴ء تک پرانے بادہ خوار تو اُٹھ ہی چکے تھے۔

۱۹۴۰ء تک عزیز لکھنوی، صفی، سیماب، فانی، حسرت، اقبال، جوش، یگانہ، فراق، اصغر، جگر، جذبی مشہور غزل گو تھے۔ اقبال تو خصوصاً بال جبریل کی غزلوں کے پیش نظر علاحدہ باب کے مستحق ہیں۔ انھوں نے غزل کے روایتی مضامین کی بجائے انسانی نصب العین HUMAN IDEAL پیش کیا؛ ملّی اور سیاسی افکار واضح طور پر پرانے علائم کے ذریعے اور نئے علائم کے ذریعے بھی غزل میں سمو دیے۔ اُن کے پیش نظر انسانی نصب العین رہا اور اُس کی طرف بڑھنے، اُسے حاصل کرنے کی تلقین بھی۔ اِسی وجہ سے اُن کا دانشورانہ رنگ ایک طرف غالب کے دانشورانہ رنگ سے الگ ہے اور دوسری طرف اُس فکر و فلسفے سے بھی جو زیادہ تر تصوّف اساس تھا اور جس کا سلسلہ درد، میر اور اُن سے پہلے ولی اور سراج تک پہنچتا ہے۔ (فارسی کے شعرا کا یہاں ذکر نہیں)۔ جگر اپنے آخری دور کی غزلوں سے زیادہ دیر یاد رہیں گے۔ مضامین اُن کے ہاں روایتی ہی زیادہ ہیں۔ ۱۹۴۰ء تک وہ ایسے اشعار بھی کہہ چکے تھے:

اک لفظ محبت کا ادنیٰ سا فسانہ ہے　　سمٹے تو دلِ عاشق پھیلے تو زمانہ ہے
یہ عشق نہیں آساں، بس اتنا سمجھ لیجے　　اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

جوش بھی اگرچہ نظم کی طرف زیادہ مائل ہو گئے تھے لیکن اُن کے ایسے شعر مشہور ہوئے:

سمجھتی ہیں مآلِ گُل مگر کیا زورِ فطرت ہے
سَحَر ہوتے ہی کلیوں کو تبسم آ ہی جاتا ہے

اور غالباً یہ شعر بھی اُنھیں کا ہے:

اب تک نہ خبر تھی مجھے اُجڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو یہ بے سر و ساماں نظر آیا

عزیز کا یہ شعر تو بغیر دُہرائے ہوئے ہی ذہن میں آ جاتا ہے:

اپنے مرکز کی طرف مائلِ پرواز تھا حُسن
بھولتا ہی نہیں عالم تری انگڑائی کا

یہ شعر بھی اُن کا مشہور ہے:

دیکھ کر ہر در و دیوار کو حیراں ہونا　　وہ مرا پہلے پہل داخلِ زنداں ہونا

اصغؔر اپنے متصوفانہ اشعار سے تو ممتاز ہیں ہی:

گلوں کی جلوہ گری، مہر و مہ کی بوالعجبی　　تمام شعبدہ ہائے طلسم بے سببی
ہاں وادیِ ایمن کے معلوم ہیں سب قصے　　موسیٰ نے فقط اپنا نیرنگِ نظر دیکھا

لیکن ایسے شعر بھی اُن کے ہاں تھے:

ہم اُس نگاہِ ناز کو سمجھے تھے نیشتر　　تم نے تو مسکرا کے رگِ جاں بنا دیا

سیمابؔ کا یہ شعر تو زباں زدِ عام ہے:

کہانی میری رودادِ جہاں معلوم ہوتی ہے　　جو سنتا ہے اُسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے

اور یہ شعر بھی اُن ہی کا ہے:

اب کیا بتاؤں میں ترے ملنے سے کیا ملا　　عرفانِ غم ہوا، مجھے دل کا پتا ملا

فانیؔ کا شعر بھی اب تک زباں زدِ عام ہے:

اک معمّہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا　　زندگی کا ہے کو اک خواب ہے دیوانے کا

اور یہ شعر بھی اُن ہی کا ہے:

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا　　بات پہنچی تری جوانی تک

شادؔ عظیم آبادی کے یہ شعر مشہور ہوئے:

یہ بزمِ مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی　　جو بڑھ کر خود اٹھا لے ہاتھ میں، مینا اُسی کا ہے

مُرغانِ قفس کو پھولوں نے اَے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آنا ہے اگر تو آ جاؤ، ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

اور یگانہؔ کے یہ شعر یادگار شعروں میں ہیں:

اُمید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر　　کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

بجز ارادہ پرستی خدا کو کیا جانے وہ بدنصیب جسے بختِ نارسا نہ ملا
موت مانگی تھی جدائی تو نہیں مانگی تھی لے دعا کر چکے اب ترکِ دعا کرتے ہیں

حسرتؔ تو تہذیبِ رسمِ عاشقی کے پابند ہیں اور ایسے شعر پیش کر کے غزل کو بیسویں صدی کی چیز بھی بن جانے میں مدد دیتے ہیں:

خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں کا خرد جو چاہے آپ کا حُسنِ کرشمہ ساز کرے

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حُسن آیا میرا خیال تو شرما کے رہ گئے

غمِ آرزو کا حسرتؔ سبب اور کیا بتاؤں مری ہمتوں کی پستی، مرے شوق کی بلندی

روشؔ کا تو ایک مصرع ہی خوب ہے:

نگاہِ یار سلامت، ہزار میخانے

فراقؔ کے اب تک یہ شعر عام ہیں:

جو بھولتی بھی نہیں، یاد بھی نہیں آتیں تری نگاہ نے کیوں وہ کہانیاں نہ کہیں

لبِ نگار ہیں یا نغمۂ بہار کی نو سکوتِ ناز ہے یا کوئی مطربِ رنگیں

کسی کی بزمِ طرب میں حیات بٹتی تھی اُمیدواروں میں کل موت بھی نظر آئی

شام بھی تھی دھواں دھواں، حسن بھی تھا اُداس اُداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آئے رہ گئیں

جذبیؔ کے یہ شعر اُسی زمانے کے ہیں:

یہی زندگی مصیبت، یہی زندگی مسرت یہی زندگی حقیقت، یہی زندگی فسانہ
کبھی درد کی تمنا، کبھی کوششِ مداوا کبھی بجلیوں کی خواہش، کبھی فکرِ آشیانہ

ظاہر ہے انتخاب انتخاب ہی رہے گا اور ہر قسم کے مضامین کا انتخاب کیا جا سکتا ہے لیکن یہاں، بغیر کسی خاص نظر یا ذہنی RESERVATION کے غزلیہ شاعری کو کھنگالنے کے، ان شعروں کے پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ روایتی غزل گوئی میں جانے پہچانے موضوعات اور

بالعموم مانوس اظہاری صورتوں کی وجہ سے ان میں کتنا لبھاؤ ہے۔ یہ کہنا تو عقلمندی نہیں ہوگی کہ ایسے اظہار میں کہنے والے کا خونِ جگر شامل نہیں ہوگا۔ غزل 'بنائی' جا سکتی ہے، بے شک، لیکن یہ پیش کردہ اور ایسے اشعار 'بنائے' ہوئے نہیں بلکہ یہ ایسے ذہنی تجربے کی پیداوار ہیں جن میں خارج سے اثر پذیری کو فکر و تخیل کی دھیمی دھیمی آنچ میں سنوارا گیا ہے۔ اب راشد ایسی روایتی مانوسیت سے بچنا چاہتے تھے، مضمون میں بھی اور اظہار میں بھی؛ مگر فطری جذبے تو بہرحال فطری ہیں۔ محبت کو لیجیے، اس سے متعلق غزلیہ شاعری میں دیکھیے محبوب سے ہر رنگ (VEIN) میں بات ہوتی رہی ہے لیکن راشد اپنی ایک ابتدائی نظم ہی میں محبوب سے یوں خطاب کرتے ہیں/ کرواتے ہیں:

زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ
اس سے اے جان پر وبال میں آتا ہے جمود!

آرزو کا اوپر ذکر ہوا تھا۔ راشد نے نظم میں اُس کی کیا تصویر/ تصویریں پیش کی ہیں ہم نے دیکھیں۔ لیکن غزل میں وہ صرف یہی کہہ سکے:

ہر آرزو مرے سینے میں آ تھی راشد ستارہ بن نہ سکی اور ماہ بن کے رہی

ظاہر ہے ماہ میں داغ ہوتا ہے، شاعر آرزو کے ناکام ہونے کا، شکستِ آرزو کا ذکر کر رہا ہے، مگر وہ اثر آفرینی کہاں؟ بات دل پر نہیں پڑتی۔

میرے پیشِ نظر راشد کی صرف وہ سات غزلیں (کل ۵۳ شعر) ہیں جو 'ایران میں اجنبی' (مطبوعہ بارِ اوّل ۱۹۵۷ء، کل صفحات ۱۷۶، گوشۂ ادب، لاہور) میں شامل ہیں۔

ایک شاعر کی کسی غزل کو پڑھتے ہوئے کبھی کبھی دوسرے شاعروں/ اساتذہ کے شعر بن بُلائے منڈلاتے لگتے ہیں۔ اس کا کوئی علاج نہیں، مقابلہ موازنہ مقصود نہیں ہوتا۔ بہرحال اب جستہ جستہ راشد کی غزل کے شعر دیکھیے:

(۱) بہار نور و گل و نغمہ بن کے آئی تھی
شرارِ غم کے لیے مشتِ کاہ بن کے رہی

اظہار میں نیا پن ہے۔ ممکن ہے آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد کہا گیا ہو۔

(۲) اُسی نے خود نگری کا یہ حوصلہ بخشا
کسی کی کم نگہی بھی نگاہ بن کے رہی

اچھا مضمون ہے؛ میرؔ کا ناکامیوں سے کام لینے کا سلیقہ یاد آتا ہے۔ کم نگہی کا نگاہ بننا نیا اظہار ہے اور اُس روایت کی یاد دلاتا ہے جس میں نہ دیکھنا دیکھنے سے زیادہ تعلق خاطر ظاہر کرتا ہے۔ لیکن یہاں کم نگہی کا اثر کچھ اور ہے۔

(۳) وائے گر قافلۂ شوق یہیں رُک جائے
منزلِ رہرواں سرحدِ ادراک نہیں

(۴) کیا خبر تھی کہ منازل ہیں ابھی اس سے پرے
ہم بڑھے بھی تو توہم سے یقیں تک پہنچے

گویا یقین بھی حتمی آخری منزل نہیں ہے اور ہونی بھی نہیں چاہیے۔ اقبالؔ یاد آتے ہیں:

طلبم نہایتِ آں کہ نہایتے ندارد
سرِ منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

ع: بگماں دہم یقیں را کہ شہیدِ جستجویم

(۵) نہ امیدوں کی جوانی، نہ تمنا کا سرور
اب اگر تیری صدا قلبِ حزیں تک پہنچے!

ابہامی رنگ کی وجہ سے غزل کا تسلّی بخش شعر ہے؛ قلبِ حزیں تک صدا پہنچے تو اب جب کہ نہ امیدیں جواں ہیں نہ کیفِ تمنا باقی ہے وہ بےکار ہوگی یا پھر اُس صدا کی وجہ سے وہ کیفیتیں پھر پیدا ہو جائیں گی۔

(۶) شبِ وصال جُدائی کا وہ خیال رہا
کہ وہ بھی ہجر کا روزِ سیاہ بن کے رہی

ہجر کی رات عموماً باندھتے آئے ہیں؛ یہاں ہجر کا روزِ سیاہ کہا گیا ہے؛ نیا پن ہے، (وہ بمعنی اتنا) لیکن میرؔ کا شعر یاد آجائے تو کیا کریں:

وصل میں رنگ اُڑ گیا میرا   کیا جُدائی کو مُنہ دکھاؤں گا

ہجر اور ہجر کی رات پر نہ جانے کتنے شعر کہے گئے ہوں گے لیکن جگرؔ کا شعر عجیب کیفیت دکھاتا ہے:

آج نہ جانے راز یہ کیا ہے   ہجر کی رات اور اتنی روشن

اور اُن ہی کا یہ شعر یاددلاتا ہے:

میں اور ترے ہجرِ مسلسل کی شکایت   تیرا ہی تو عالَم ہے تری یاد کا عالَم

(۷) یورشِ عشق سے تھا کس کو مَفر اے راشدؔ
حجرۂ تار کے روزن تھے ضیا کو معلوم

اظہار میں نیا پن ہے۔ یورشِ عشق کے مقابل ضیا کو مانیں تو لفظ مفر کھٹکتا ہے کیوں کہ ضیا میں جو اثباتیت/زندگی ہے وہ مفر میں کہاں!

(۸) گُلِ پژمُردہ تجھے اِس کی خبر ہو شاید
درد غنچے کا نہیں بادِ صبا کو معلوم

شعر معمّہ تو نہیں۔ سوال یہ ہے کہ غنچے کا درد تو بادِ صبا جانتی ہے جب ہی تو وہ اپنے خیال میں اُسے شگفتہ کر کے درد سے آزاد کرتی ہے۔ لیکن شاید غنچے کو یہ بھی خیال ہوتا ہو کہ کِھل کر پژمردہ ہوجاتا ہے۔ اب غالبؔ کے شعر یاد آئیں تو:

غنچہ تا شگفتن ہا برگِ عافیت معلوم   باوجودِ دلجمعی خوابِ گل پریشاں ہے
دردِ اظہارِ تپش، کسوتِ گل معلوم   ہوں میں وہ داغ کہ پھولوں میں بسالیے مجھے

(۹،۸) سرشکِ خوں سے ہے روئے نگار پر غازہ
اُٹھے گا مشرق و مغرب سے فتنۂ تازہ

سبو و جام میں جن کا لہو، اُنھیں کے لیے
ہے آج بند سرائے مغاں کا دروازہ

سیاسی رنگ کے معلوم ہوتے ہیں۔ نگار مرادِ حُسن خوں رو رہا ہے نتیجہ تازہ فتنہ اُٹھے گا اس کا اندمال کرنے کے لیے۔ مگر مشرق و مغرب کے اقتصادی اور نتیجتاً سیاسی مفادات کے تضاد باوجود GLOBALISATION یا دنیا کے ایک گاؤں بن جانے کے اعلانات کے مختلف پردوں میں آج ۲۰۱۰ء تک میں بھی قائم ہیں۔

(۱۰) ساغرِ مے نہ سہی، دُردِ تہِ جام سہی
خاک جو ہم نفسِ بادہ رہی خاک نہیں

دوسرے مصرعے کو غالبؔ کے اس شعر کی توجیہ سمجھ لیجیے:

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دُردِ تہِ جام بہت ہے

(۱۱) رہِ فرار سے اُس تک کوئی پہنچ نہ سکا
کہ بے دلی سے تھا برتر مقامِ بے دینی

'اُس' کا اشارہ معلوم ہوتا ہے حُسنِ مطلق/ خدا کی طرف ہے۔ بے دلی کی بجائے منافقت کی سی معنویت کا کوئی اور لفظ ہوتا تو شاید اچھا ہوتا۔ ایک اعتبار سے بے دلی بھی منافقت ہی تو ہے، واقعی بے دلی سے تو کوئی کام نہیں کرنا چاہیے۔ غالبؔ کا قطعہ ضرور یاد آتا ہے:

فرصت اگرت دست دہد مغتنم انگار ساقی و مغنّی و شرابے و سرودے
زنہار ازاں قوم نباشی کہ فریبند حق را بسجودے و نبی را بدرودے

(۱۲) مل سکی ایک بھی سجدے کی نہ خیرات اُنھیں
آستاں چل کے بہت اپنی جبیں تک پہنچے

اُس ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ ہے جب کوئی مت مت نہیں معلوم ہوتا، ہر ازم یا آئیڈیالوجی کا بھرم کھل چکا ہوتا ہے، کسی سے خاطر خواہ اطمینان نہیں ہوتا، بلکہ ایک طرح کا ایسا زعم پیدا

ہوجاتا ہے جو انانیت اور خود ادعائیت کی طرف مائل ہوسکتا ہے (جیسا کہ راشدؔ کی نظم 'مجھے وداع کر' میں ہے)۔

(۱۳) ہے ہم فسردہ دلوں کی نظر کی نقش گری
رُخِ نگار کی سب آب و تاب و رنگینی

یعنی حُسن تو دیکھنے والے کی آنکھوں میں ہے۔ پھر فسردہ دل کیوں کہا۔ افسردگی یا فسردہ دلی تو نارسائی کی یا بہ الفاظ حسرتؔ 'ہمتوں کی پستی' کا نتیجہ ہوتی ہے۔

(۱۴) ابھی تو شیشہ بھی ہے اور کوہکن بھی ہیں
عبث ہے حُسن کا پندارِ کوہ تمکینی

کوہ تمکینی میں غرابت ہے، رعایت کوہکن کی۔ میرے خیال میں سیاسی رنگ کا شعر ہے۔

(۱۵) نہ تو اُس کے ہاتھ میں موقلم، نہ تو واسطہ اُسے رنگ سے
فقط ایک پارۂ سنگ سے ہے کمالِ نقش گرِ جنوں

یعنی جنون سہاروں کا محتاج نہیں ہوتا۔ غالبؔ کا شعر یاد آتا ہے:

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بشمارِ دلبری
در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آزری

اور عبدالرحمٰن بجنوری کا یہ شعر:

سنگ میں سو رہی تھی وہ، جیسے شکم میں طفل ہو
سُن کے صدائے تیشہ کو خواب گراں محال تھا

(۱۶) ہلَہ ساقیا، مئے جاں پلا کہ میں لاؤں پھر خبرِ جنوں
یہ خرد کی رات چھٹے کہیں نظر آئے پھر سحَرِ جنوں

اس شعر میں وہی جنون و خرد کا پُرانا قصہ ہے۔

راشدؔ کی نظم ہو یا غزل، معلوم یہی ہوتا ہے کہ اُن کا فطری میلان ویسا نہیں ہے جیسا اُس

وقت تک کے شاعروں کا رہا تھا۔ اس کے ساتھ اُن کی غزل میں نیا پن پیدا کرنے کی کوشش بھی شامل ہوگئی۔ مگر اس میں لفظ جادو نہیں جگاتے، شعر دل میں نہیں اُترتے۔ وہ روایتیت سے شعوری طور پر بھی بچنا چاہتے ہیں [اور نظموں میں تو وہ روایتی تصورات پر بے باکانہ (اگرچہ بعض اوقات بے ضرورت) چھیڑنے کا انداز بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ نظموں کے وہ حصے کچکچاہٹ کے عالم میں لکھے گئے ہیں۔ میں کچکچانے کا لفظ اُس معنی میں استعمال نہیں کر رہا ہوں جس معنی میں فراقؔ نے داغؔ پر لکھتے ہوئے کیا تھا اور میرا گمان ہے کہ اُس وقت فراقؔ کے ذہن میں داغؔ کے ایسے شعر، ایسے لہجے کے شعر رہے ہوں گے:

ہر ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی
اُف تری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

راشدؔ کا کچکچانا دوسری نوعیت کا ہے؛ یہ کھوکھلے تصورات اور اوہام زدہ سماج کی بے عملی، زبوں ہمتی پر کچکچانا ہے؛ غصّے میں، برہمی میں کچکچانا ہے اور اپنوں پر غصہ بھی ظاہر ہے لگاوٹ کی ایک نشانی ہے۔] اس لیے بھی ان کی غزل کے نئے پن میں کلاسکیت کا سا رچاؤ لبھاؤ نہیں ہے جو فیضؔ کی غزل میں ہے اور بعض دوسرے ترقی پسندوں کے ہاں بھی۔ راشدؔ کے ہاں فارسی آمیزی اور اس کے ساتھ ساتھ ریاضت صاف جھلکتی ہے۔ نمک برابر اُن کے ہاں روایتی مضامین بھی ہیں اور غزلوں میں بھی وہ سماجی حقیقت سے اپنا دامن نہیں بچا سکتے تھے۔

غزل کے اتنے قلیل سرمائے پر کوئی حکم لگانا یا یہ کہنا بھی کہ اگر راشدؔ غزل گوئی پر جمے رہتے تو کیا انداز نکلتا، کوئی مناسب بات نہیں۔ لیکن پھر بھی سراجؔ دکنی، وَلیؔ دکنی سے حسرتؔ و جگرؔ تک جتنے اسالیبِ غزل کی نشان دہی کی جاسکتی ہے یا صاف صاف یوں کہیے کہ حسرتؔ نے غزلیہ شاعری کی جتنی قسمیں اور ذیلی قسمیں بتائی ہیں اُن میں راشدؔ کی غزل آورد کی ذیلی قسم ماہرانہ کے تحت رکھی جاسکتی ہے۔

ooo

محمد ذاکر

مترجم: ارجمند آرا

ن.م. راشد کی نظمیں — ایک تعارف☆

ن.م (نذرِ محمد) راشد کا انتقال ۹/اکتوبر ۱۹۷۵ء کو لندن میں ہوا۔ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے ابتدائی برسوں میں ہی وہ اردو شاعری کے ایک بہت اہم لیکن متنازعہ شخصیت بن گئے تھے۔ اُن کی مثال ایسے پرندے کی سی تھی جو صدیوں سے سکھائے ہوئے پُرانے گیتوں کی بجائے اپنی جبلی ترنگ میں نئے گیت گائے اور جس کی چہکار میں ایسا کیف و آہنگ تھا جس نے غور وفکر کرنے والے نوجوانوں کے دل ودماغ کو اپنی طرف کھینچ لیا۔

اردو نظم یقیناً راشد سے پہلے سنِ بلوغ کو پہنچ چکی تھی۔ شاعر اور تنقید نگار خواجہ الطاف حسین حالؔی (وفات ۱۹۱۴ء) نے اپنے دیوان کے مقدمے میں اردو شاعری کی راہ متعین کردی تھی اور بڑھتے ہوئے متوسط طبقے کے قارئین کے سامنے شاعری کا ایک بالکل مختلف تصور پیش کردیا تھا۔ اگر کوئی شاعر واقعی 'کامیابی' حاصل کرنا چاہتا تو اُس کے لیے ضروری تھا کہ اُس کا تعلق متوسط طبقے سے ہو اور وہ 'ادب برائے زندگی' کا قائل ہو۔ اکبرؔ الٰہ آبادی (وفات ۱۹۲۱ء) کی طنزیہ شاعری بھی بنیادی طور پر بدلتی ہوئی سماجی حقیقت سے تعلق رکھتی تھی۔ اقبالؔ (وفات ۱۹۳۸ء) نے نہایت اہم سیاسی اور سماجی موضوعات پیش کرکے اور ایک انسانی آئیڈیل یا مثالی نصب العین کی تشکیلِ نو کرکے شاعری میں ایک نئی جہت کا اضافہ کردیا تھا۔ بیسویں

☆ یہ مضمون ترجمہ ہے اُس انٹروڈکشن کا جو ذاکر صاحب نے اپنے کیے ہوئے راشدؔ کی نظموں کے انگریزی ترجموں کے مجموعے Poems of N. M. Rashed مطبوعہ ۱۹۹۵ء پر لکھا تھا۔

صدی کی ابتدائی تین دہائیوں میں جو نئے تجربے ہوئے اُن کے بارے میں بھی بہت کچھ کہا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ بات بغیر کسی تردّد کے کہی جاسکتی ہے کہ راشؔد اور میراجی (محمد ثناء اللہ خاں ڈار، وفات ۱۹۴۹ء، ایک اور شاعر جس کی صحیح صحیح قدر کا تعین ابھی باقی ہے) اس اعتبار سے زیادہ نمایاں ہیں کہ اُنھوں نے اردو نظم کو روایتی موضوعات اور ہیئتوں سے آزاد کر کے اُسے ایک نئی سمت دے دی۔ میراؔجی کی نظم کا معاملہ البتہ یہ رہا کہ یہ ایک ایسی کسی قدر پیچیدہ علامت پسندی کی طرف مائل رہی جو بعض اوقات آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ بعد میں اردو نظم کو ایک نیا تحرّک اُس وقت ملا جب مخدوم الدین (وفات ۱۹۶۹ء) اور علی سردار جعفری نے اُسے وسیع تر حلقے تک پہنچادیا۔ چھٹی دہائی میں اختر الایمان نے نظم کو نثری شاعری سے ہم کنار کردیا اور اس میں ایسے آدمی کی خاموش چیخ سمودی جو شہروں کے بے چہرہ ہجوم میں کھو گیا ہو۔ فیض احمد فیضؔ (وفات ۱۹۸۴ء) نے جو ایک مخصوص سیاسی نظریے سے وابستہ تھے، اردو نظم کو 'بے زباں درد و غیظ و غم' میں ڈوبی ہوئی وہ نرمی دی جو بنیادی طور پر خدائے سخن میر تقی میرؔ (وفات ۱۸۱۰ء) کی روایت میں ملتی ہے۔

راشؔد نے اپنا امتیاز جذبے اور ہیئت اور معنی و آہنگ میں ایک توازن رکھ کر قائم کیا۔ شاید نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے میلانِ طبع کی وجہ سے وہ اپنی نظموں میں غنائیت کے شدید جذبے کو کبھی نظرانداز نہیں کرسکے۔ اُن کی زبان البتہ عموماً فارسی آمیز رہی۔ اس کی وجہ اُن کی ابتدائی تعلیم اور جدید و قدیم فارسی ادب سے اُن کی دل چسپی تھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران ایران میں اُن کا قیام خود اُن کے قول کے مطابق اُن پر عمر بھر کے لیے اثرانداز ہوا۔ بعد میں اقوامِ متحدہ کی ملازمت میں وہ پھر ایران گئے۔ اُن کی غنائیت سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ اقبالؔ کی طرح شاعری میں زبان کے استعمال میں اُن کا روایتی جمالیات کا ذوق فطری تھا۔ اگرچہ اُن کی شاعری میں ہم آہنگ یا قافیائی الفاظ کے استعمال میں ریاضی کی سی باقاعدگی نہیں ہوتی لیکن اپنی بیشتر نظموں میں فکر و جذبے کے اظہار میں جو لفظ۔ موسیقی وہ پیدا کرتے ہیں اُس میں عروض سے مطابقت ہوتی ہے۔

راشؔد جدید حسیت کے شاعر تھے جنھوں نے اپنے زمانے کے سماجی سیاسی موضوعات اپنی شاعری میں پیش کیے اور اپنی فہم و ادراک، آزادیِ خیال اور تکنیکی/فنی مہارت سے منفرد و ممتاز

مقام حاصل کیا۔ اُنھوں نے آزاد نظم کو جذبے کا بے باکانہ اظہار بنادیا اور اُسے ہندوستان کے اُس متوسط طبقے کے نوجوانوں کا سچا ترجمان بنادیا جس کی تربیت میکالے کے تعلیمی منصوبے (MINUTES) کے مطابق اور اُس وقت کے ہندوستان میں برطانوی مشینری کا ایک پُرزہ بنانے کے لیے کی گئی تھی۔ یہ نوجوان کسی قدر رفاقہ زدہ لیکن بیدار مغز اور پُرجوش تھا۔ وہ دفتری کام کاج (جو اُس کی روزی کا بنیادی ذریعہ تھا) کے روزانہ کے معمول سے اُکتاہٹ محسوس کرتا تھا۔ یہ اُسے ایک 'دیوار' سا محسوس ہوتا جسے وہ اسطوری یاجوج ماجوج کی طرح رات بھر میں 'چاٹ چاٹ کر' 'ناتواں' بنادیتا لیکن ہر روز صبح کو وہ محسوس کرتا کہ حسبِ معمول وہ دیوار دوبارہ بلند ہوگئی ہے۔ 'خودکشی' بھی اس کا مداوا نہیں تھی کیوں کہ وہ جانتا تھا کہ 'دیوار' پھر بھی موجود رہے گی (نظم خودکشی)۔ (بعد میں دیوار کا پیکر اور زیادہ معنوی وسعت کے ساتھ اُن کی نظم 'مری مورِ جاں' میں ظاہر ہوا)۔ یہ وہ نوجوان تھا جو اُس سیاسی ڈرامے سے بھی بخوبی باخبر تھا جو اُس زمانے میں بساطِ عالم پر کھیلا جارہا تھا؛ جس بے ڈھب صورتِ حال میں وہ گھرا ہوا تھا، اُس کا بھی اسے خوب احساس تھا۔ وہ خود کو تاریخی واقعات کی پُرزور موجوں سے علاحدہ نہیں رکھ سکتا تھا۔ اس نوجوان کو یہ بات سمجھائی گئی تھی کہ سامراج یا استعماریت سرمایہ داری کا آخری پڑاؤ ہے اور یہ کہ ''سرمایہ داری کے ارتقا میں ایک مرحلہ وہ آتا ہے جب یہ نظام سڑنے گلنے لگتا ہے، موت کی گھنٹی بن جاتی ہے اور جھلّی (INTEGUMENT) پھٹ جاتی ہے'' لیکن اُسے یہ مرحلہ خاصا طویل معلوم ہوتا تھا۔ اس کے علاوہ جب یہ بتایا جاتا تھا کہ 'اشتراکی نظریئے' پر 'آہنی پردے' کے پیچھے (یعنی سوویت بلاک میں) کس طرح کا عمل ہورہا ہے تو وہ نوجوان شک و شبہے میں پڑجاتا تھا اور وہ اِسی وجہ سے اس نظریے سے پورے طور پر مطمئن اور پُرامید نہیں تھا۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہندوستانی نوجوان فرقہ وارانہ نزاع کی شکار ایک ایسی قوم کا فرد تھا جس پر جادو کا سا اثر ختم ہوچکا تھا۔ اُسے دوسرے ایشیائی ممالک کے ساتھ یگانگت کا احساس بھی ہونے لگا، خصوصاً اس وجہ سے کہ 'وہ سب بھی ایک ہی مکڑ جال میں پھنسے ہوئے تھے، ایک ہی آہنی زنجیر سے بندھے ہوئے تھے جو مشرق کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلی ہوئی تھی (من و سلویٰ)، اور ہندوستان کی طرح وہ بھی مغرب کی محکومی سے خود کو آزاد کرانے کی جدوجہد کررہے تھے۔ یہ ایشیائیت راشدؔ کے دوسرے مجموعۂ کلام 'ایران میں اجنبی' میں زیادہ نمایاں ہوئی ہے۔ اس مجموعے کا یہ نام اُن کے کلام کے پہلے

مجموعے کے نام 'ماورا' کی طرح غلط ہے جیسا کہ اس میں شامل نظموں سے اندازہ ہوتا ہے؛ راشدؔ اُس ملک (ایران) میں اجنبی نہیں تھے بلکہ ایسے تھے جیسے اپنے ہی دیس میں ہوں۔

ہندوستانی نوجوان نے اپنے غیر ملکی حکمرانوں سے سرتابی کرنا تو سیکھ لیا تھا لیکن دوسری جنگِ عظیم کے تھیٹر تماشے میں نازیوں اور ان کی حامی قوتوں کے خلاف اُسے خواہی نخواہی اپنے بدیسی حکمرانوں کی صف میں کھڑا ہونا پڑا۔ اُسے غلامی کی بندشوں کی گرفت اور دباؤ اور اپنے بے آسرا ہم وطنوں کی بدبختی کا شدت سے احساس تھا۔ صدیوں کی دم گھونٹنے والی پابندیوں کی وجہ سے ہندوستانی نوجوان جنسی نا آسودگی کا بھی شکار تھا۔ چناں چہ اپنا 'انتقام' وہ ایک غیر مہذب طریقے سے حکمراں قوم کی ایک عورت کو اپنے بستر کی زینت بنانے میں سمجھتا تھا۔ (نظم 'انتقام')

اُس کے لیے اب نہ تو اپنے تمام تر تصوف اور کمزور ہوتے ہوئے ڈھانچے کے ساتھ روایتی مذہب میں کوئی دلکشی ہوسکتی تھی، نہ صدیوں پرانے بے روح سماجی رواجوں میں جن کو 'اخلاقیات' جیسے شاندار لفظ کا جامہ پہنایا جاتا تھا، اور نہ ہی شاعری میں عشقیہ موضوعات کے 'مہذب' اظہار میں۔ ماضی کی وہ 'عظمت' جس نے بعض تاریخی اسباب کی وجہ سے کچھ پیش رو شاعروں اور ادیبوں کے ذہنوں میں گھر کر لیا تھا، اِس نوجوان کو نہ رِجھا سکی۔ ایران میں مقیم راشدؔ کے الفاظ میں یہ ہندوستانی نوجوان اکثر اپنے آپ سے یہی کہتا ہوگا:

جب سب نگاہیں ہوں ماضی کی جانب
وہاں راہرو ہیں فقط عازمِ نارسائی (نارسائی)

اور یہ بھی:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
کُنجِ ماضی میں ہیں باراں زدہ طائر کی طرح آسودہ...
ایسے تاریک خرابے کہ جہاں
دور سے تیز پلٹ جائیں ضیا کے آہو...
ہم محبت کے خرابوں کے مکیں

ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے!

(ریگِ دیروز)

جواہر لال نہرو سے مستعار لفظوں میں راشد بھی اس بات کی وکالت نہیں کر سکتا تھا کہ جو کچھ مُردہ ہو چکا ہم اپنے وجود میں اس کی پرورش کریں کیوں کہ وہ تو موت کو دعوت دینا ہے۔ راشد نے تو حقیقت میں ان لوگوں کو طنز وتضحیک کا نشانہ بنایا ہے جو اپنے حال کی پریشانیوں سے نجات پانے کے لیے ماضی کے ظاہری طور طریق سے غلاموں کی طرح چمٹے رہتے ہیں۔ خود ان کے الفاظ میں ''زندگی ایک پیرہ زن بن گئی ہے جس کے ماضی کے کنوئیں میں جُز صدا کچھ بھی نہیں!''

اسی طرح یہ نوجوان اُن آمروں اور بادشاہوں کو بھی ناپسند کرتا تھا جن کی رازداری حد سے گزری ہوئی ہوتی تھی۔ جو اپنے افکار کے قید خانے میں محصور سے رہتے تھے ایسے زنداں میں جہاں گھوم پھر کر نگاہیں انھیں فقط اپنا ہی چہرہ دکھاتی تھیں، جہاں وہ ہر عقیدے کو اپنے الہام کے شیشۂ کور میں دیکھتے تھے، جہاں ایک چھوٹا سا روزن بھی نہیں ہوتا تھا جس میں ملّت کے افکار کی اک کرن کا بھی گزر ہو سکے۔

جنگ، سامراجیت، رنگ و نسل کا امتیاز اور بعد میں مغربی آدمی پر صنعتی تہذیب کے جادوئی اثر کا ٹوٹ جانا زندہ حقیقتیں تھیں اور راشد یہ جانتے تھے کہ ان سب کا انسان کے مقسوم سے گہرا رشتہ ہے۔ رسم و رواج میں جکڑے سماج میں، جس میں سارا زور ظاہری مذہب و اخلاق پر تھا، راشد نے پوری شدت اور زندہ دلی سے باغیانہ آواز بلند کی۔ ان کی ابتدائی نظموں میں سے ایک نظم میں مسجدِ شہر کی مینار کے سائے میں ایک اندھیرے حجرے میں، اپنے 'بے کار خدا' کی مانند بے بس بیٹھا مفلسی اور مایوسی کا شکار ایک ملّائے حزیں راشد کے نزدیک ''تین سو سال کی ذلّت کا نشاں'' تھا (نظم 'دریچے کے قریب')۔

بعد میں بھی طنزیہ پیرائے میں اُنھوں نے کہا:

ہمارے اعضا جو آسماں کی طرف دُعا کے لیے اُٹھے ہیں...

مقامِ نازک پہ ضربِ کاری سے جاں بچانے کا ہے وسیلہ
کہ اپنی محرومیوں سے چھپنے کا ایک حیلہ؟

(وہ حرفِ تنہا)

راشدؔ نے افلاطونی عشق کے تصور کا بھی مذاق اڑایا (حزنِ انسان)۔ وہ آسکر وائلڈ کی مدہوش دنیا میں شعلہ ساماں ہیجان انگیز رنگین تصاویر کے خدوخال یا حافظؔ، خیامؔ اور آسکر وائلڈ کے پیش کردہ کسی خوب صورت 'خوابِ سیمیں' کے لیے دیوانگی کے جذبے میں بہہ جانے والوں میں سے نہیں تھے۔ انھوں نے اس خوابِ سیمیں کو زندہ انسانی وجود کی صورت میں دیکھنے کی تمنا کی (نظم 'خوابِ آوارہ')۔ انھوں نے ایسے عشقِ انسانی کی تمنا کی جو رنگ ونسل یا دنیا کی جغرافیائی حدود کو نہیں مانتا۔ وہ جانتے تھے کہ ان کی تمنا کیا ہے۔ خود اُن ہی کے الفاظ میں:

"ایک سودا ہی سہی، آرزوئے خام سہی
ایک بار اور محبت کرلوں
ایک 'انسان' سے اُلفت کرلوں!"

(جرأتِ پرواز)

اُنھیں حسنِ مطلق یا 'ماورا' کے معنی و ہیئت کی جستجو نہیں تھی، ان کے پہلے مجموعے 'ماورا' کا عنوان بھی برخود غلط ہے کیوں کہ اس کی نظمیں 'ماورا' کے مقابلے میں 'اب' اور 'یہیں' (یعنی اِسی دنیا) سے متعلق ہیں اور خاص طور پر مشرق کے ان تیرہ وتار حالات سے جن میں بے روح مذہب، تقدیر پرستی اور بے زور تصوف سے وابستگی نمایاں تھی اور اس کے ساتھ ساتھ مغرب کی آقائیت کی وجہ سے اور سنگین ہوتی ہوئی مفلسی اور ناداری بھی۔ وہ لذّت اور عیش وآرام میں مبتلا ہونے کو بھی نہیں سراہتے۔ وہ غور وفکر اور سماجی شعور رکھنے والے آدمی تھے جس کے نزدیک عیش کوشی میں مبتلا ہونا سماجی حقیقتوں سے گریز کے مترادف تھا، یا پھر گردوپیش کی ذلت، غلامی اور دکھ بھری زندگی کے 'اندھیرے پانیوں' میں بے مقصد بہے جانے کے۔ نوعِ انسان کے حقیقی حالات نے انھیں اپنی طرف کھینچا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی ابتدائی نظموں میں جنس پر بہ ظاہر مسلسل توجہ دینے اور بعد میں اُن نیکی کے پرستاروں (Virtueist) سے ناپسندیدگی کے اظہار کے باوجود جوروئے زمیں سے جنس کا صفایا کردینا چاہتے ہیں (نظم 'میں کیا کہہ رہا تھا')

راشد زندگی کو ایسے 'خونیں بھیڑیے' کے مانند بتاتے ہیں جو اس شخص کا پیچھا کر رہا ہے جو رقص گاہوں اور کیفے کی عیش و عشرت کی زندگی گزارنے میں مصروف ہے ('رقص')۔ اسی وجہ سے راشد کے ہاں طنز اور ایک دم تلخی در آتی ہے۔ اپنی ایک ابتدائی نظم میں بھی عاشق اپنی محبوبہ کی آرزوؤں کو اس کے سینے کے گہستانوں میں ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتا ہوا دیکھتا ہے۔ (بے کراں رات کے سناٹے میں)۔ یہ ایسا استعارہ ہے جو بیک وقت سیاسی بھی ہے اور شاعرانہ بھی۔

جدید تعقل پسند شخص کی طرح راشد یہ مانتے ہیں کہ آدمی کسی کی بھی نگرانی (یا قید) میں نہیں ہے۔ مصیبتوں میں مبتلا بنی نوعِ انسان کے لیے وہ کسی 'ارضِ موعوۂ' (کے تصور) پر یقین نہیں رکھتے۔ ان کے خیال میں انسان اپنی ''ژولیدہ کاریوں کے طفیل دانا'' ہوتا جاتا ہے (حرفِ تنہا)۔ مزید 'ہمارا المیہ' یہ ہے کہ:

اپنی ہی ذات کے ہم سائے ہیں
آج ہم خود سے بہت دور نکل آئے ہیں

(نظم 'خود سے ہم دور نکل آئے ہیں')

اور یہ بھی کہ ''ہم جانتے ہیں کہ ہم بجائے خود کوئی مقصدِ آخریں نہیں ہیں''

یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم، نہ وصال ہم
جسے نوکِ خار سے چھید دیں
وُ ہی ایک نقطۂ خال ہم...

(ہمہ تن نشاطِ وصال ہم)

اور پھر:

...ہم ہیں... جیسے وہ حرفِ تنہا
...خموش و گویا
جو آرزوئے وصالِ معنی میں جی رہا ہو!

(وہ حرفِ تنہا)

ایک اور نظم میں وہ کہتے ہیں:

اس تسلسل کے صحرا میں جہاں ہم ہیں:
عشق ہو، کام ہو، یا وقت ہو یا رنگ ہو
خود اپنے تعاقب میں رواں
اپنی ہی پہنائی تک
کیسے اِک دائرہ بن جاتا ہے!

(بے صدا صبح پلٹ آئی ہے)

اور یہ بھی:

تسلسل کے صحرا میں...
نئے حادثے جن کے دم سے تسلسل کا رویا یقین...
وہ سمت و صدا جو سفر
کا نشاں تھیں
وُہی مُنتہائے سفر بن گئیں!

(تسلسل کے صحرا میں)

اس طرح جدید دور کے باضمیر آدمی کی طرح راشد کو بھی ایسا کوئی اندازِ نظر نہ جچا جس پر وہ یقین کر لیتے۔ بت شکنی کے انداز میں انھوں نے سبھی معلوم خداؤں کو جھوٹا کہہ کر ان سے احتراز کیا۔ رومانی مثالیت پسند کے طور پر، جیسا کہ ان کا رجحان تھا، انھوں نے انسان پر اعتماد اور اجتماعی فکر کو اپنا خدا بنایا اور ایک پجاری کی مانند انھوں نے اپنے مخصوص ارکان پورے کیے کیوں کہ بطور شاعر ان کے ذہن میں شاعری کا اپنا ایک تصور تھا۔ انھوں نے یہ کبھی نہیں مانا کہ 'ایک بے ترتیب ٹیڑھی میڑھی دنیا میں شاعری بھی بے ترتیب ٹیڑھی میڑھی ہونی چاہیے'۔ خود ان کے الفاظ میں ان کی شاعری ان لوگوں کے لیے ہے ''جن کا شعور نئی سماجی بیداری کا پروردہ ہو''۔ ان کے نزدیک شعر گوئی ایک سنجیدہ عمل ہے، ایک آزاد روح کا مکمل وابستگی کے ساتھ اظہار۔ اور اس اظہار کو قوت و توانائی بخشنے کے لیے انھوں نے خود کو ''سفاک دنیا داری اور سیاسی و سماجی معاملات کی مادہ پرستی'' سے علاحدہ نہیں رکھا۔ اپنے منفرد انداز میں وہ کہتے ہیں:

...صرف پتھر ہی بے غم ہے پتھر کی ناتشنگی پر!

(میں کیا کہہ رہا تھا)

دوسری جنگِ عظیم کے دوران جب وہ ایران میں تھے، اپنے رومانی حقیقت پسندانہ انداز میں انھوں نے کہا تھا:

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو!
کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ و الوَند کی چوٹیوں پر شعاعیں
اُنھیں سے ...خورشید پھوٹے گا آخر

(تیل کے سوداگر)

جس سے ایک نئی دنیا کی تعمیر میں مشرقی ممالک (جو آئندہ تیسری دنیا کہلائے) کے رول میں راشدؔ کے یقین کا اشارہ ملتا ہے۔ اور اس طرح اس سلسلے میں وہ کبھی سادہ لوحی یا وسوسے کا شکار نہیں رہے۔ بعض نظموں میں علامت نگاری کے باوجود، جیسا کہ ہم اس مضمون میں آگے دیکھیں گے، انھوں نے کبھی اپنی نجی باطنی دنیا میں فرار کی راہ تلاش نہیں کی۔ اپنی تربیت اور مزاج سے منضبط اور فطرتاً حساس ہونے کی وجہ سے ان کی طبیعت میں ایک طرح کی تلخی تھی لیکن وہ کبھی غیر مخلص یا کٹر نہیں رہے۔ وہ مجہول لوگوں سے اور اُن سے جو اپنے آپ کو لاتعلق رکھتے تھے، نو دولتیوں سے اور وقت کے سوداگردوں، خوشامدیوں اور دولت پرستوں سے نفرت کرتے تھے اور اُن کا مذاق اُڑاتے تھے اور وہ اُن کے خیال میں ''منفی زیادہ ہیں، انسان کم'' (تعارف)۔ اس طرح انھوں نے خود کو نجی احساسات میں پھنسے رہ جانے یا عالمِ تخیّل میں بے لگام اُڑان بھرنے سے بچالیا۔ ان کی نظمیں گہرے غور وفکر کی حامل، سماجی کوائف سے پیدا شدہ اور اس قدر مربوط ہیں کہ ان میں سے اکثر میں جمالیات اور عملی زندہ زندگی یک جان ہوجاتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے موضوعات کی اُس وسعت کا بھرپور فائدہ اٹھایا جو اُن سے پہلے حالیؔ اور اقبالؔ نے دنیائے شاعری کو دی تھی۔ لیکن حالیؔ کے برخلاف وہ اپنے موضوع کو براہِ راست بیان کرنے کی بجائے شاعرانہ/ استعاراتی انداز میں پیش کرتے تھے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو فلسفے کا اعلان نامہ بنانے کی کوشش بھی نہیں کی،

جیسا کہ اقبالؔ نے کی تھی حالاں کہ دونوں کے ہاں تخلیقی عمل کی اُٹھان دماغ یعنی غور وفکر سے ہوتی ہے۔ دونوں ہی ایران کے صوفی شاعر حافظؔ (وفات ۱۳۹۰ء) سے ناخوش تھے جن کی غزلیں، بقول راشدؔ "مشرق میں خوف کی لہروں کے دوش بدوش چلتی ہیں" (اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ)۔ البتہ اقبالؔ نے 'اسرارِ خودی' کی بعد کی اشاعتوں میں سے وہ نامناسب اشعار قلم زد کر دیے تھے جو انھوں نے حافظؔ کے لیے کہے تھے۔ وہ عالمِ اسلام کے عظیم صوفی شاعر رومیؔ (وفات ۱۲۷۳ء) سے متاثر ہوئے۔ راشدؔ نے بھی اپنے دوستوں کو کئی خطوں میں رومیؔ کا تعریف آمیز حوالہ دیا ہے اور ایک نظم میں بھی جہاں وہ کہتے ہیں:

... ریت کی سرحد پہ جو روحِ ابد خوابیدہ تھی
جاگ اُٹھی ہے "شکوہ ہائے نے سے وہ..."

(دل، مرے صحرا نورد پیر دل)۔ وہ عربی کے شاعر معرّیؔ (وفات ۱۰۵۷ء) کے بھی معترف ہیں جنھیں نکلسن نے اپنی کتاب عربوں کی ادبی تاریخ (A Literary History of the Arabs) 'میں دانا شک پرست اور قنوطی' کہا ہے (وہ حرفِ تنہا)۔ اقبالؔ کے ہاں نظریات پر اصرار ہے جب کہ راشدؔ کے ہاں ذات پر۔ بعض نظموں میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راشدؔ نے ایک خود آگاہ، برتر شخص کا رول اختیار کر لیا ہے۔ 'ایک ایسے آدمی کا جو اس بات کا ادراک رکھتا ہے کہ دنیا میں دانائی کس قدر کم ہے (اے سمندر اور مجھے وداع کر)۔ موخرالذکر نظم کو بلکہ حقیقت میں راشدؔ کی بیشتر شاعری کو سیاسی اور سماجی تناظر میں ہی رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ یہ انسانی ضمیر کے بحران کا زمانہ تھا، جنگ سے تباہ حال مغرب میں مایوسیوں اور اندھیرے کا اور نئے نئے آزاد ہونے والے ایشیائی اور افریقی ملکوں میں تذبذب کا۔ اس زمانے کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں سائنسی عقلیت پسندی کی اہمیت کم ہو گئی تھی اور مغربی فلسفیانہ فکر وجودیت کی طرف مائل تھی۔ 'دل مرے صحرا نورد پیر دل' کی مانند یہ نظم بھی اپنے پیکروں کے اعتبار سے راشدؔ کی بہترین نظموں میں شامل ہے۔ اس کے پیکر اپنے اپنے علاحدہ وجود کے حامل نظر آتے ہیں لیکن یہ اپنی جڑوں سے کٹے ہوئے نہیں ہیں۔

لیکن اقبالؔ کی طرح راشدؔ درس و ترغیب سے بالقصد دل چسپی نہیں رکھتے۔ راشدؔ اور اقبالؔ دونوں ہی مختلف سطحوں پر رومان پسند تھے۔ لیکن اقبالؔ واضح طور پر ایسے دانشور تھے جنھیں

زندگی سے متعلق اپنے فلسفے پر اصرار تھا، جب کہ راشد غیر دانشور ہونے کی طرف مائل تھے، جیسا کہ ان کے ایک انٹرویو سے ظاہر ہے جو انھوں نے بعض امریکی اسکالرز کو دیا اور جس کا ترجمہ ان کے تیسرے مجموعے میں شامل ہے۔ راشد مجرد اور ادعائی تصورات پر اعتبار نہیں رکھتے تھے۔ وہ انسانی رویوں کے تنوع میں یقین رکھتے تھے۔ وہ یہ مانتے تھے کہ فرد کی آزادی اور خیالات کے آزادانہ تبادلے ہی سے ہماری نئی فکر، نیا معاشرہ اور نیا شہر جنم لیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک شاعر کی صلاح ہے جو خوشی کے مقاصد کو حاصل کرنے کے لیے افزائشِ علم کے طریقوں کو اہمیت دیتا ہے، یہ ایسے سماجی فلسفی کے مشورے سے بالکل مختلف ہے جس کے پاس اس کے تدارک کی تدبیر ہو اور وہ اس بات کی تلقین کرے کہ یہ مقاصد حاصل ہی کیے جائیں (ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے)۔

اپنے وطن کی اور ان ممالک کی جن کا انھوں نے سفر کیا، حقیقی صورتِ حال جس کی تاب مقاومت نہیں تھی، یعنی سیاسی اور سماجی حالات، پسپا ہوتی ہوئی نوآبادیت، اُبھرتے آگے بڑھتے ہوئے ایشیا اور افریقہ اور ان کی ذلت آمیز غریبی، صنعتی تمدن سے مغربی آدمی کی سحرزدگی سے نجات، اور جدید آدمی میں اپنے ہی سے اجنبیت کا سا احساس اور اس کا اضطراب —— یہ سب ایسی جانکاہ حقیقتیں تھیں جو شاعر کی حساس روح میں قطرہ قطرہ اُتر گئیں اور راشد کی شاعری کی صورت میں ان کا اظہار ہوا۔ اسی لیے ان کی بعض نظموں کا لہجہ تلخ ہوتا گیا (مثلاً شاعر درماندہ، دریچے کے قریب اور ان کے دوسرے اور تیسرے مجموعے کی بعض نظمیں)، اور ان کی نئی نئی تشبیہات و استعارات، جو عموماً خارجی حقیقت اور باطنی احساس کی ہم آہنگی اور ایک نئے احساس کا خوب صورت ثمر ہیں، بعض اوقات کرخت اور قبیح ہو جاتی ہیں۔ ان کے پیکر محض تصوراتی یا آرائشی نہیں ہوتے؛ یہ پیکر زیادہ تر مادی اشیا سے ماخوذ ہوتے ہیں اور ان کی شاعری میں بے حد اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ وہ ہوا میں تیرتی ہوئی کوئی ایسی چیزیں نہیں ہیں کہ بے ارادہ کہیں سے بھی اٹھایا اور نظم میں پرو دیا۔ یہ خوب غور و فکر کا نتیجہ ہیں، محض تصور یا سرد احساسات یا بے تعلقی کا نتیجہ نہیں ہیں۔ راشد کے نزدیک اگر استعارہ فعال نہیں ہے تو پھر وہ کچھ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حلقۂ اربابِ ذوق کے اراکین سے زیادہ قربت رکھنے کے باوجود، جو عدم تقلید اور نت نئی باتوں کے تجسس کے اپنے میلان کا

علانیہ اظہار کرتے تھے اور اس کے باوجود کہ خود وہ شاعری کو کسی سماجی منصوبہ بندی یا پھر ''زیادہ سے زیادہ لوگوں کی زیادہ سے زیادہ فلاح و بہبود'' کے کسی بھی پروگرام سے وابستہ کرنے پر سخت لعن طعن کرتے تھے، ان کی تخلیقات نے انھیں اردو کے اُن 'ترقی پسند' شاعروں کے قریب تر کردیا جو ایک مخصوص سیاسی نظریے کے ساتھ ادب برائے زندگی کا اعلان کرتے تھے۔ لیکن راشدؔ نے چوں کہ خود کو ان بندھے ٹکے ذہنی بندھنوں سے آزاد کرلیا تھا جنھیں وقت نے اعتبار بخشا یا پھر مسترد کردیا تھا، اس لیے وہ روایت پرستوں/تقلیدیوں اور 'ترقی پسندوں' دونوں ہی کے اشتعال کا سبب بنے رہے۔ اول الذکر لوگوں کے نزدیک اُن کی شاعری جنس زدگی، تشکیک یا نہلزم اور ایسی نامانوس زبان سے عبارت تھی جو بعض اوقات نثری تراکیب سے متصل ہوجاتی تھی، جو ظاہر ہے نتیجہ تھا مواد اور ہیئت کے نئے پن کا۔ 'ترقی پسند' ان سے بدمزہ ہوتے تھے اس لیے کہ وہ اپنی شاعری پر کوئی نظریاتی نشان (RIBBON) لگانے کو تیار نہ تھے، حالاں کہ ان کے موضوعات اور مواد بالعموم وہی ہوتے تھے جو ترقی پسندوں کے۔ اپنی ایک نظم (ہمہ اوست) میں تو انھوں نے واضح طور پر اُس کمیونزم سے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے جس کا اسٹالن کے دور کے روس میں بے جا استعمال ہو رہا تھا۔ بائیں بازو والوں کی طرف سے 'شخصیت پرستی' کی مذمت تو اس کے کافی بعد میں کی گئی۔ راشدؔ کے خیال میں اسٹالن کے دورِ حکومت میں روس میں مارکسزم کا وہی انجام ہوا جو ان اصلاحی عقائد کا ہوجاتا ہے جن کے ماننے والوں کے ہاتھ میں حکومت آجاتی ہے۔ خود سوویتوں میں Perestroika (کشادگی) کے رجحان کے ظاہر ہونے پر وہ یقیناً خوش ہوتے اور اس کا استقبال کرتے۔ راشدؔ یہ مانتے تھے کہ سوشلزم کا آنا یقینی ہے لیکن اس کو انسانی تمدن کے سفر میں محض ایک اور قدم سمجھنا چاہیے۔ جواہر لال نہرو سے مستعار لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ راشدؔ اتنے فردیت پسند اور شخصی آزادی میں یقین رکھنے والے تھے کہ ضرورت سے زیادہ فرماں روائی کو وہ پسند ہی نہیں کرسکتے تھے''۔ لیکن یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ اس آزاد باطنی کا کوئی بھی گرم جوش حامی جس کے راشدؔ دعویدار تھے، اس بات سے انکار نہیں کرسکتا کہ تمدن کے سفر میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب کسی باضمیر شاعر/شخص کے لیے لاتعلق (یا بے نیاز) رہنے کا امکان باقی نہیں رہتا۔ اور اسی طرح راشدؔ بھی جانب دار اور حمایتی ہوجاتے ہیں اور مظلوموں اور مجبوروں کے ساتھ خود کو وابستہ کرلیتے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں

سماجی شعور جس طرح حاوی ہے اُسے کوئی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ انھوں نے کوشش تو بہت کی کہ اپنی ایسی نظموں کو وہ 'سیاسی جذبات کا طوفان' نہ بننے دیں اگرچہ ان کی یہ کوشش اکثر ناکام رہی؛ لیکن انھوں نے کبھی بھی ان کے استناد سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی۔

'ترقی پسندوں' کی طرح راشدؔ بھی اپنی اُن نظموں میں کسی ابہام کا شکار نہیں ہوئے جن کے موضوعات سیاسی اور سماجی تھے۔ ان کے پہلے مجموعے میں شامل 'شاعرِ درماندہ' سے لے کر تیسرے مجموعے کی نظم 'دل، میرے صحرا نوردِ پیر دل' تک ان کی شاعری میں زندگی کی ٹھوس حقائق کے تئیں ایماندارانہ وابستگی اور واضح اظہار پر مستقل زور بہ آسانی دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ ہمیشہ اپنی نظموں کو ہمعصریت سے ماورا لے جانے کی کوششیں کرتے تھے، خصوصاً اپنی بعد کی نظموں کو زبان کے تخلیقی استعمال کے علاوہ اسلامی مشرق سے متعلقہ اسطوری اور تاریخی موضوعات کی توسیع ان کی شاعری کا اہم وسیلہ ہے۔ ٹھیک اسی وجہ سے واضح طور پر یہ کہنا زیادہ مشکل نہیں کہ دوسرے شعرا کے یہاں ہم عصریت پائی جانے کے باوجود راشدؔ کو (ایسی خصوصیت جس میں وہ اقبالؔ کے شریک ہیں) ابھی تک برصغیر میں ایک سچے پیرو کی تلاش ہے۔

آزادی کی جدوجہد اور آزادی کے بعد برصغیر میں ریڈکلف لائن کے دونوں طرف کس کس طبقے کے اور کیسے کیسے لوگ قومی رہنماؤں کے چاروں طرف منڈلانے لگے تا کہ آزادی کی پہلی فصل کاٹ لیں، پہلے پھل بٹور لیں! راشدؔ کے نزدیک یہ انسان کی تکلیفوں اور استحصال کا، ایک سوہانِ روح کا منظر پیش کر رہے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ آزادی کے بعد کے دور میں اردو کے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کے ذہنوں پر یہی موضوع حاوی رہا۔ راشدؔ کے یہاں بھی اسی پر زور ملتا ہے۔ 'سوغات' اور 'سبا ویراں' نظموں میں یہ بہت شدت سے استعارے کے پردے میں موجود ہے۔ آخرالذکر نظم کا مرجع تناظر نہایت وسیع ہے۔ راشدؔ نے برصغیر میں آزادی کے بعد کی صورتِ حال اور داستانی ماضی کی روایت میں ایک معروضی مماثلت ڈھونڈ نکالی ہے اور وہ اس کو مزید آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ملک سبا جو ابھی آزاد ہوا ہے، مہم جو شاطر لٹیروں کے قدموں کے نشان لیے اب ویران اور آسیب کا مسکن ہے اور (جدید عہد کا) سلیمان سر بہ زانو، ترش رو، غمگیں، پریشاں مو، مایوس ہے کیوں کہ اسے اپنے لیے اچھی خبر

لانے والے قاصد کی واپسی کی اب کوئی امید باقی نہیں۔ واقعی اُس وقت کی (آزادی کے بعد کی) عالمی صورتِ حال ہی ایسی تھی کہ جس میں نوآبادیات کی توسیع کی کوئی صورت نظر نہیں آتی تھی۔

سیاسی صورتِ حال سے تحریک پا کر لکھی گئی نظموں میں ایک اور نظم 'اندھا جنگل' ہے جس میں تازہ تازہ آزاد ہونے والے مشرقی ممالک کو خصوصی طور پر ذہن میں رکھا گیا ہے۔ ایک اور نظم 'میں کیا کہہ رہا تھا' میں وہ استعارے کی مدد سے اس جانی پہچانی حقیقت کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ درختوں کی طرح (جن کی جڑیں کسی زمانے میں بڑی مضبوط ہوتی ہیں اور جو وقت کے ساتھ بے رس اور خشک ہونے لگتے ہیں) قدیم روایات بھی تبدیلی کی آندھیوں کا سامنا کر کے بھی مشکل سے ختم ہوتی ہیں۔ یہ صورتِ حال معاصر تاریخ میں انجانی نہیں ہے کہ بعض نوآزاد ممالک میں پرانے پاسبان اپنے فرسودہ خیالات کے ساتھ اپنا اقتدار قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ نظم 'نئے گناہوں کے خوشے' میں یہ موضوع زیادہ وسعت اور شدتِ احساس کے ساتھ نظر آتا ہے، اپنی ایک اور پہلے کی نظم 'درویش' میں نئے نئے کامیاب رہنماؤں کو راشد پہلے یہ متنبہ کر چکے تھے کہ ظالمانہ قوانین کی مار سے بھیک مانگنے والے درویش کو تو خاموش کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے افلاس کو دور نہیں کیا جا سکتا۔

جب نوآبادیاتی طاقتوں کو پسپا ہونا پڑا تو ان کی اپنی راجدھانیوں میں بھی حالات اچھے نہیں تھے۔ راشد کو اس بات کا احساس تھا کہ انیسویں صدی کی سرمایہ داری کا، مشینوں پر اپنے اعتماد کے باوصف کوئی مستقبل نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مغربی آدمی کو یہ سمجھ میں آنے لگا تھا کہ قدرت پر بڑھتے ہوئے تسلط، توسیع اور استحصال کے باوجود، اس کے لیے امن چین نہ تھا۔ اس نے مشینوں کا جس طرح استعمال کیا تھا اس سے وہ مصیبتوں اور تصادم کی صورتِ حال میں مبتلا ہو گیا تھا۔ اور وہ ایک مکمل تباہی لانے والی جنگ کے دہانے پر کھڑا تھا۔ راشد نے یہ ٹھیک ہی محسوس کر لیا تھا کہ مغربی آدمی نے اگر اپنا رویہ نہیں بدلا تو پھر اُس کے لیے واپسی کا کوئی راستہ نہیں بچے گا۔ اسلامی تاریخ کے ایک کردار (ابولہب) کو حوالہ بنا کر راشد نے اشارتاً کہا کہ مغربی نوآبادیاتی طاقتوں نے مشین کی طاقت کو اپنی نفع خوری کا ذریعہ بنا لیا ہے۔ نوآبادیاتی قوتوں کے ہاتھوں میں مشین ایک ایسی دلہن کی مانند ہے جو "گلے میں

سانپوں کے ہار لائی...تو سر پہ ایندھن..."۔

اپنی ایک اور نظم 'ایک اور شہر' میں وہ کہتے ہیں کہ مغربی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جس میں کبھی نہ ختم ہونے والی عجلت کی حکمرانی ہے، پیسہ واحد پیمانہ ہے اور جہاں (انجان) خوف کا تسلط ہے۔ مغرب کے لوگ اپنے جنت نظیر شہروں میں محض افقی آدمی بن کر رہ گئے ہیں اور جو لوگ اس زندگی سے زیادہ لطف اندوز ہو رہے ہیں وہ ایسے فولادی دیو بن چکے ہیں جن کو اپنی رگوں کے لیے نئے خون کی ہمہ وقت تلاش ہے (ایک اور شہر)۔ ایک اور نظم (کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟) میں راشدؔ اُس ملازمانہ/ دفتری شہری معاشرے کی زندگی کو غیر معتبر ٹھہراتے ہیں جس میں ہر شخص ذہنی افسردگی، بے کیفی میں جیتا ہے اور اپنے سماجی رشتوں کا بھی حساب کتاب رکھتا ہے۔ جسم کارگاہیں بن جاتی ہیں اور ہم خود اُن کا ایندھن!

راشدؔ کا شعور و احساس ان کو آدمی کی مادی ترقی کے باوجود اس کے کھوکھلے پن اور المناک الجھنوں سے غافل نہ رکھ سکتا تھا۔ ٹیکنولوجی کے فروغ اور اس کی دی ہوئی سہولیات کا اعتراف انسان احساسِ تشکر کے ساتھ ہی کرے گا۔ یہ فروغ ہمیں عزیز ہے لیکن اس سے پیدا شدہ اداسی اور خوف کی کیفیت کو ہم نظر انداز نہیں کر سکتے، کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ اس کی اخلاقیات کا تعلق مابعد الطبیعیات سے نہیں ہے بلکہ اس کا کردار بنیادی طور پر سماجی اقتصادی ہے۔ جیسے جیسے پیسہ اور مادی ترقی زیادہ اہم ہوتی جا رہی ہیں اور انھیں بذاتِ خود ایک قدر سمجھا جانے لگا ہے، سارے معلوم سماجی رشتے بھی ٹوٹتے جا رہے ہیں۔ ہر طرف شور و شغب کے باوجود ایسا سناٹا ہے کہ کسی کو 'اپنا نام تک یاد نہیں آتا' (اسرافیل کی موت)۔ انسان خود کو بے یار و مددگار اور تنہا محسوس کرتا ہے۔ ایک انجانا خوف فرد کو اس وقت اپنی گرفت میں لے لیتا ہے جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس کے آس پاس کوئی لنگر ہی نہیں جسے وہ تھام سکے۔ باطنی شکست کا، اپنے آپ سے بیگانگی کا اور زندگی کے بے معنی ہونے کا یہ احساس ان کی کئی نظموں میں موجود ہے۔ نظم 'طلب کے تلے' میں وہ کہتے ہیں:

...ہم... بڑھے جا رہے ہیں
کہ ظلمتِ شب میں تنہا
پڑے نہ رہ جائیں —

بڑھے جا رہے ہیں
نہ جینے کی خاطر
نہ اس سے فزوں زندہ رہنے کی خاطر
بڑھے جا رہے ہیں...
کسی فرد کے خوف سے بڑھ رہے ہیں
جو باطن کے ٹوٹے دریچوں کے پیچھے
شرارت سے ہنستا چلا جا رہا ہے!

شکست خوردگی اور خوف کے ساتھ کسی نئے خیال کی پذیرائی (یا خیال آفرینی) مشکل سے مشکل کام ہوتا چلا جاتا ہے۔ خیال کی ترجمانی کے لیے لفظ 'غزال' کا صناعانہ استعمال کرنے میں جس کے لفظی معنی ہیں وہ ہرن کا بچہ جس نے بس ابھی چلنا سیکھا ہے اور جس کی ناف مشک میں تبدیل ہو جاتی ہے، راشدؔ نے بڑی کامیابی سے یہ کیفیت پیش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

اے غزالِ شب
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
کہ دکھاؤں میں وہ سُراب جو مری جاں میں ہے؟
وہ سُراب ساحرِ خوف ہے
جو سحر سے شام کے رہگزر
میں فریبِ رہروِ سادہ ہے
...کہ ہزار صورتِ نو بنو
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
وہ جو غالب و ہمہ گیر دشتِ گماں میں ہے
مرے دل میں جیسے یقین بن کے سما گیا
میرے ہست و بود پہ چھا گیا!

اس نظم میں راشدؔ واضح طور پر کہتے ہیں کہ مادی ترقی کے باوجود دلی بے چینی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے شدید شکوک و شبہات اور بے عقیدگی کے سبب عہدِ حاضر کی تہذیب اور سماج

ایک ایسی سطح پر پہنچ گئے ہیں جہاں ایک انجانا خوف چھایا ہوا ہے اور یہ خوف کا عالم کسی بھی نئے تخلیقی ذوق کی آبیاری کے لیے کبھی سازگار نہیں ہوسکتا۔

اپنے تیسرے مجموعے 'لا=انسان' کی بیشتر نظموں میں راشد اُس سے زیادہ کرب و تکلیف کے ساتھ اس جدید انسان کے محسوسات کی عکاسی کرتے ہیں جو اس صورتِ حال سے ناخوش ہے جس سے وہ خود کو دوچار پاتا ہے، وہ جانے پہچانے معبدوں کے دروازوں کے باہر اندھیرے میں کسی کے قدموں کی آہٹ سننے کی تمنا کرتا ہے اور راشد کے الفاظ میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اُس کی خواہش/تمنا ایک راہبہ کی طرح پروان چڑھی ہے ('بے کس وتنہا و حزیں')۔ یہ معبدوں میں ہمیشہ قید رہی ہے جب کہ (روایتی خیالات) سنگِ مرمر کی چٹانوں کی طرح آ کھڑے ہوتے ہیں اور انسان کی محبت کے گلاب کبھی نہیں کھلنے دیتے۔ یہ جوگن ہاتھ میں مشعل لیے اس موہوم امید کے ساتھ قدم مندر سے باہر رکھتی ہے کہ شاید اس کی روشنی میں شبنم کا کوئی قطرہ گھاس پر جھلملا اٹھے (نظم آرزو راہبہ ہے)۔

ایک اور جگہ وہ کہتے ہیں:

...جسم کے ساحلِ آشفتہ پر اک عشق کا مارا ہوا
انسان ہے آسودہ، مرے دل میں، سرِ ریگِ تپاں
میں فقط اُس کا قصیدہ خواں ہوں!
(ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے)

'لا=انسان' کی مساوات (Equation) میں راشد نے 'لا' کو کسی الٰہ کے تصور سے وابستہ نہیں کیا۔ اس کا استعمال اس طرح نہیں کیا گیا جیسے اقبال نے لاالٰہ الا اللہ (زبورِ عجم) میں کیا ہے جہاں وہ کہتے ہیں:

... حرکت از لا زاید، از الاّ سکون
... لا مقامِ ضرب ہائے پے بہ پے
... ہر کہ اندر دستِ او شمشیرِ لا ست
جملہ موجودات را فرماں روا است

یہاں 'لا' سے مراد الجبرے کی ایک مساوات (Equation) کی ایک مقدار (Variable) ہے جس کی قیمت متعیّن نہیں ہوتی بلکہ بدلتی رہتی ہے۔ یہ انسان کی 'نامعلوم قدر' کے لیے استعمال ہوا ہے جس کے تعین کی کوششیں ہم اپنی شاعری اور اپنے فنون میں یا دنیاوی معاملات میں کرتے ہیں تا کہ اس خلا کو پُر کر سکیں جس کے لیے راشؔد یہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ کبھی پُر نہیں ہوا۔ جدید انسان کے محسوسات کی ترجمانی کرتے ہوئے کہ 'یہ باطنی خلا کسی روشنی، کسی نغمے یا خوشبو سے کبھی پُر نہیں ہوا... کسی ایک حرفِ تسلّی یا کسی آہ سے بھی نہیں... وہ کہتے ہیں:

...ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں
اس خلا کو...
کسی مینار کی تصویر سے
یا رنگ کی جھنکار سے
یا خوابوں کی خوشبوؤں سے
پُر کیوں نہ کریں؟
کہ اجل ہم سے دور
بہت دور رہے؟
نہیں، ہم جانتے ہیں
ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں
جانتے ہیں کہ خلا ہے وہ جسے موت نہیں... (یہ خلا پُر نہ ہوا)

لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ راشؔد نے اپنی شاعری میں محض تنہائی کے شکار، مایوس ذہن کی عکاسی نہیں کی ہے۔ استعاراتی پیرائے میں وہ کہتے ہیں:

...میں...
وہ شبنم کا قطرہ (ہوں)
جو صحرا میں نازل ہو لیکن
سمندر سے ملنے کا رویاء لیے ہو! (مہمان)

اس بات کو ان کی شاعری کے تصور سے بہ آسانی وابستہ کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کی ایک پہلے کی نظم 'سپاہی' میں ہم دیکھتے ہیں کہ عاشق اپنی سماجی حقیقت کا شعور رکھتا ہے اور اپنی محبوبہ سے کہہ اُٹھتا ہے:

زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ
اس سے اے جان پر و بال میں آتا ہے جمود

ماضی اور مستقبل دونوں سے غیر مطمئن راشد کس قسم کے سماج کا تصور رکھتے تھے، جس کے لیے وہ لوگوں کو اس طرح آمادہ کرتے ہیں:

شحنۂ شہر ہو، یا بندۂ سلطاں ہو
اگر تم سے کہے: 'لب نہ ہلاؤ'
لب ہلاؤ، نہیں، لب ہی نہ ہلاؤ
دست و بازو بھی ہلاؤ
دست و بازو کو زبان ولبِ گفتار بناؤ
ایسا کہرام مچاؤ کہ سدا یاد رہے،
اہلِ دربار کے اطوار سے ہُشیار رہو
اِن کے لمحات کے آفاق نہیں!

(حرفِ ناگفتہ)

اس سلسلے میں ان کے تیسرے مجموعے کی بعض نظموں میں لفظ 'آمر' کا استعمال خاص طور پر غور طلب ہے۔ دراصل راشد مشرق اور مغرب کے آزاد ذہن افراد کی ہم آہنگی پر زور دیتے تھے۔ اپنے دور کے سیاسی خداؤں پر عدم یقین اور نجات کے خواب دیکھنے کی صلاحیت نے راشد کو ایک بے دین ملاّ (Priest) بنا دیا تھا لیکن سر پھرا نہیں۔ اہلِ ہوش و خرد (Knowing Ones) کے خوابوں کی اہمیت کو وہ خوب جانتے تھے۔ اپنی ایک نظم میں وہ کہتے ہیں:

حقیقت کی دنیا تو ہی ہے،
مگر اک خیالوں کی، خوابوں کی دنیا بھی ہوتی ہے

جو آخرِ کار بنتی ہے تقدیر کا خطِ جادہ!

(دستِ ستمگر)

خواب واقعی انسان کا جوہر ہیں اور وہ خود انسان کے بعد بھی زندہ رہتے ہیں۔ بیک وقت استعاراتی اور علامتی پیرائے میں راشد کہتے ہیں:

مری مورِ جاں،
مورِ کم مایہ جاں،
رات بھر زیرِ دیوار، دیوار کے پاؤں میں
رینگتی، سانپ لہریں بناتی رہی تھی
مگر صبح ہونے سے پہلے
انھوں نے جو دروازہ کھولا
تو میں مُردہ پایا گیا
(مرے خواب زندہ بچے تھے)

(مری مورِ جاں)

غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ 'چیونٹی' (حرص و ہوس کی ماری تو ہے لیکن زمین سے اس کا رشتہ سدا اُستوار رہتا ہے اور بس مشقت ہی مشقت کیے جاتی ہے)، 'سانپ' (زہر جس کی قوت کا حصہ ہے اور بعض لوگوں کے نزدیک طاقت کا نشان)، 'دیوار'، 'رات'، 'صبح' اور 'دروازہ' وہ الفاظ ہیں جن میں معنویت ہے اور وہ نہایت اہمیت رکھتے ہیں۔ مجموعی طور پر نظم معاصر صورتِ حال سے معمور ہے جس نے انسان کو چہار جانب سے اپنی گرفت میں لے رکھا ہے، لیکن اس کے پیکر آفاقیت کا رنگ دکھاتے ہیں کیوں کہ یہ انسان کے المیے کو ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ اس کی ابتدائی مندرجہ سطریں خاص طور پر ہمیں ٹینیسی ولیم کے ڈرامے The Night of Iguana کی یاد دلا دیتی ہیں۔

ظاہر ہے کہ راشد کے خواب ماضی کے عظیم الشان ملکوں یا شخصیتوں کی تمناؤں کے خواب نہیں ہیں۔ اُنھیں تو وہ کابوسِ ماضی کہہ کر مسترد کر دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

...ہمارے نئے خواب کابوسِ ماضی نہیں ہیں،
ہمارے نئے خواب ہیں آدمِ نو کے خواب
جہانِ تگ و دو کے خواب!
جہانِ تگ و دو مدائن نہیں
کاخِ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اُس آدمِ نو کا ماویٰ نہیں

(تماشہ گہ لالہ زار)

راشدؔ کے خواب عہدِ جدید کے فکر آشنا آدمی کے خواب ہیں جسے ماضی میں کوئی تسکین نہیں ملتی اور جو اپنے اس عہد سے محزوں اور نالاں ہے جس میں فکر کے تمام سرچشمے خشک ہوتے محسوس ہوتے ہیں... جہاں بے پایاں صحرا اور اجاڑ زمینیں ہیں... جہاں کوئی چشمِ بینا نہیں،''...دیکھنے کو آنکھ، نہ جینے کے لیے ہاتھ، نہ رونے کے لیے دل!'' (اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ)۔ جدید دور کا انسان اپنے ان مرے ہوئے خوابوں سے مطمئن نہیں ہوسکتا جو زوال یافتہ مذہب کے سہارے کھڑے توہمات کی دیواروں کے نیچے رات کو سنائی گئی فرضی داستانوں میں مدفون ہیں۔ خود راشدؔ کے الفاظ میں:

...خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خودساختہ اُسمار کے نیچے
اُجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے...
کچھ خواب ہیں آزاد مگر بڑھتے ہوئے نور سے مرعوب
نے حوصلۂ خوب ہے، نے ہمتِ ناخوب
...ذات سے بڑھ کر نہیں کچھ بھی انھیں محبوب...
کچھ جن کے لیے غم کی مساوات سے انسان کی تامین...
...ہے کُل کی خبر اُن کو مگر جُز کی خبر گُم
یہ خواب ہیں وہ جن کے لیے مرتبۂ دیدۂ تر ہیچ
دل ہیچ ہے، سر اتنے برابر ہیں کہ سر ہیچ
——عرضِ ہُنر ہیچ!

اپنے خوابوں کی مزید تصویر کشی کرتے ہوئے راشد شیلی کی نظم Prometheus Unbound کی یاد دلا دیتے ہیں جب اسی نظم میں وہ آگے یہ کہتے ہیں:

...یہ خواب مرے خواب نہیں ہیں کہ مرے خواب ہیں کچھ اور
کچھ اور مرے خواب ہیں، کچھ اور مرادِ ور
خوابوں کے نئے دَور میں، نے مور و ملخ، نے اُسد وثَور
نے لذّتِ تسلیم کسی میں، نہ کسی کو ہوسِ جَور
— سب کے نئے طور...
...وہ خواب ہیں آزادیِ کامل کے نئے خواب
ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب

(میرے بھی ہیں کچھ خواب)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ماضی کو رد کرتے ہوئے اور حال سے بے اطمینانی ظاہر کرتے ہوئے بھی راشدؔ انسان کی تکمیل پذیری اور انسانیت کے ارتقا کے تصور کو ترک کرنے پر مائل نہیں۔ ہاں، وہ مایوس ضرور ہوئے جس کا اندازہ ان کی نظموں سے بہ آسانی کیا جا سکتا ہے، لیکن ان کو قُربِ قیامت کا پیغامبر نہیں بننا تھا۔ جدید دور کے انسان کی طرح وہ اِسی خوف اور ان ہی خدشات میں گرفتار ہے کہ دیکھیے ایک بہتر دنیا کے ان کے خوابوں اور خواہشوں کو پورا کرنے کا کوئی موقع ہوگا بھی یا نہیں۔ سحر سے آزاد نئے انسان کی طرح وہ بھی حیران ہیں کہ کیا کبھی لفظ اور معنی کی وحدت قائم ہو سکے گی۔ استعاراتی پیرائے میں وہ کہتے ہیں:

سمندر کی تہ میں
سمندر کی سنگین تہ میں
ہے صندوق —

صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا
میں ڈبیا —
میں کتنی معانی کی صبحیں
وہ صبحیں کہ جن پر رسالت کے در بند
اپنی شعاعوں میں جکڑی ہوئی
کتنی سہمی ہوئی!...
اور اب تک ہے صندوق کے گرد
لفظوں کی راتوں کا پہرا
— وہ لفظوں کی راتیں
جو دیووں کی مانند
پانی کے لسد ار دیووں کی مانند
یہ لفظوں کی راتیں
سمندر کی تہ میں تو بستی نہیں ہیں
مگر اپنے لاریب پہرے کی خاطر...
شب و روز
صندوق کے چار سو رینگتی ہیں
سمندر کی تہ میں!

بہت سوچتا ہوں
کبھی یہ معانی کی پاکیزہ صبحوں کی پریاں
رہائی کی اُمید میں
اپنے غوّاص جادوگروں کی
صدائیں سُنیں گی؟

(سمندر کی تہ میں)

لفظ 'سمندر' کا استعمال یہاں پُرمعنی اور علامتی ہے کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ پانی زندگی کی

علامت ہے اور سمندر اگرچہ انسانی جذبات وخواہشات کا خزانہ ہونے کی علامت ہے، لیکن وہ انسان کے لیے ایک چیلنج بھی ہے، ہمت آزمائی کی دعوت بھی ہے کہ وہ اپنے فتح یابی کے خوابوں کو حقیقت میں بدلنے کے لیے قدرتی رکاوٹوں پر قابو پائے۔ نظم میں باہم ملتی جلتی آوازیں بھی قابلِ توجہ ہیں۔

ایک رومانی شاعر کی حیثیت سے راشدؔ نے علامتوں کا جو استعمال کیا ہے میرا مقصد یہاں اس سے بحث کرنا نہیں ہے لیکن اپنی ایک بعد کی نظم 'اے سمندر' میں وہ اسی لفظ کو پھر استعمال کرتے ہیں اور میرا خیال ہے کہ راشدؔ کے خیال میں سمندر اور دل میں اُمنگیں اور آرزوئیں لیے اُن اَن گنت انسانوں میں ضرور کوئی رشتہ ہوگا جن سے وہ اس قدر تعلق محسوس کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

اے سمندر،
میں رگوں گا دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں آنے والا جشنِ وصل نا آسودہ ہے
جن میں فردائے عروسی کے لیے
کرنوں کے ہار
شہرِ آیندہ کی روحِ بے زماں
چنتی رہی —
میں ہی دوں گا جشن میں دعوت تجھے
استراحت تیری لہروں کے سوا
کس شے میں ہے؟

(اے سمندر)

اور مستقبل کا یہ شہر اور سماج اسی وقت ممکن ہو سکے گا جب ہم یہ مان لیں کہ ''انسان سب سے بیش بہا ہے اور یہ کہ اس کی کبھی 'رسوائی' نہیں ہونی چاہیے، جب ہم یہ مان لیں کہ 'ہم سب فرد ہیں، ہم پر اپنی ذات سے بڑھ کر کسی آمر کی دارائی نہیں ہونی چاہیے' اور جب ہم ''اپنے عمل سے یہ دکھا دیں کہ ہم جی رہے ہیں اور ''ہم مذہب اور سیاست کے نابودوں پر جان نہیں

دیتے''۔اب ہم نے اپنے آپ کو اپنے ذہن کو بے مہری کے زنبوروں سے، 'اوہام باطن' سے آزاد کرلیا ہے؛ تب ہی ہم یہ محسوس کرسکیں گے کہ:

...ہم تم اُس خورشید سے پُر ہیں
آہنگِ حرف و معنی کے
نغمے جس کے دامن میں
ہم دریا سے پُر ہیں
ہم ساحل سے پُر ہیں
ہم موجوں سے پُر ہیں
ہم ایک بشارت سے پُر ہیں!

(بے مہری کے تابستانوں میں)

اس طرح راشد نے وجودیت پسندوں کی مانند کبھی یہ نہیں مانا کہ بنی نوع انسان لایعنی خلا میں ایک بے معنی ہیئت ہے، نہ ہی وہ نجی جسمانی یا روحانی نجات میں اپنی نجات ڈھونڈتے تھے۔ سماجی حقیقت سے ان کی وابستگی اور انسان میں ان کا اعتماد ان کی شاعری کی ممتاز خصوصیات ہیں۔اُن کا نئے انسان اور نئے شہر کا تصور محدود قوم پرستی والے انسان اور شہر کے تصور سے بہت بلند تھا۔اور وہ نئے انسان اور نئے شہر پیدا ہوں گے دنیا بھر میں خیالات کے باہمی لین دین اور لوگوں کی تمام دنیا میں آزادانہ آمد و رفت اور میل ملاپ سے۔اس سے ان کے ''اجتماعیت کی فہم و دانش'' میں اس یقین کا پتا چلتا ہے جو نئے ذہن کا وصف ہے اور جس کا سرا مغربی حریت پسندی کی روایت سے ملایا جاسکتا ہے۔درحقیقت انسان کے ضمیر کی بیداری یا نئے آدم کے ظہور میں راشد اس قدر اعتماد رکھتے ہیں کہ اپنی ایک نظم میں کہہ اٹھتے ہیں کہ ''اک نئے سدرہ کے نیچے نئے انسان کی ہؤ'' سنی جاسکتی ہے (گداگر)۔اس طرح کی رجائیت ان کی دوسری نظموں میں بھی موجود ہے جہاں وہ ایک 'نئے شہر' کی بات کرتے ہیں۔اپنی نظم 'زندگی سے ڈرتے ہو؟' میں وہ کہتے ہیں:

—شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہوگیا آخر

رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
اِژدہامِ انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
راہِ شوق میں جیسے راہرو کا خوں لپکے
اک نیا جنوں لپکے!
آدمی چھلک اٹھے
آدمی ہنسے دیکھو، شہر پھر بسے دیکھو...

(زندگی سے ڈرتے ہو؟)

اور بعد کی ایک اور نظم میں کہتے ہیں:

بس آؤ
کہ پھر شہر کو لوٹیں
... پاؤں میں بے مہری کی زنجیریں
کہیں سخت نہ ہو جائیں!
کہتے ہیں کہ ہر شعر وہیں، نغمہ وہیں ہے
انہونیاں پھر راستہ کاٹیں، نہیں
یہ ہو نہیں سکتا!
اے شہر! ہم آئے
فانوسوں کے، میلوں کے
جواں میوہ فروشوں کے
جواں شہر
اے ہست کے صحنوں میں
نئے سجدہ گزاروں کے
جہاں شہر

اے میری اذاں شہر!

(یارانِ سرِ پل)

اس طرح مستقبل کے شہر کا ان کا تصور یہ ہے جس میں نوجوان پھل فروش آوازیں لگاتے ہیں، جہاں شہد کی مکھیاں جن کی غذا خالص چیزیں ہوتی ہیں اور جو دنیا کو شہد (مٹھاس) اور شمعوں (روشنی) سے معمور کردیتی ہیں،☆ جو اگرچہ اپنے جبلّی محسوسات پر چلتی ہیں مگر ''مشعلِ جاں لیے ہر اک سمت رواں رہتی ہیں'' اُس شہر میں آتی رہیں گی اور ان کے ساتھ ہوگی ''دور کی گندم و مے اور صندل اور خس...کی سوغات''۔ گلاب اور تاک کی شاخ پر یہ اُتریں گی یہی سوغات لیے اور گل و تاک بھی ''اُٹھا لیں گے اُسے چومیں گے''۔ شہد کی مکھیاں اپنے ساتھ ''رات کے باغوں کی خوشبوئیں اُڑاتی ہیں ـــ خوشبوؤں کی یہ سوغات جو زیست کی تازہ دمی، ہست کی ندرت'' کی ضمانت ہیں۔ شہد کی مکھیاں جن کے ''اِک بوسے سے ہر لب میں نمو آئے گی'' اور ''موت اُس شہر سے دُزدانہ پلٹ جائے گی''۔ حُسن جہاں بھی ہو اُس کو سلام!

(ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے)

مندرجہ بالا نظموں میں بھیڑ میں سے بلند ہوتی ہوئی فرد کی آوازہ ایک ملک سے دوسرے ملک تک خوشبوؤں کے تحفے لے کر شہد کی مکھیوں کی آزادانہ آمد و رفت سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ راشدؔ کو فرد کی آزادی پر اور سارے عالم میں خیالات اور تصورات کے آزادانہ تبادلے پر کس قدر اصرار ہے۔ مستقبل کے شہر اور سماج کی منظر کشی انھوں نے بعض بعد کی نظموں میں بھی کی ہے۔ ان کی نظم 'دل مرے صحرا نورد پیر دل' میں دنیا کی سیاسی صورتِ حال کے بارے میں راشدؔ کا رویہ اور مستقبل کے سماج کا تصور 'ریت'، 'صحرا'، 'آگ' اور 'کارواں' جیسی علامتوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ نظم کے سیاق و سباق میں تو یہ علامتیں اہم ہیں ہی، اس کے علاوہ

☆ ڈبلیو. بی. ییٹس (W. B. Yeats) کے مطابق ''عہد قدیم کے لوگوں میں شہد علامت تھا اُس مسرت کی جو توالد یا پیدا کرنے میں ہوتی ہے۔ اور شہد کی مکھیاں بھی شیرینی کا بڑا کارآمد ذریعہ ہیں۔ اس کے علاوہ یہ مکھیاں اسی جگہ واپس لَوٹ آتی ہیں جہاں سے یہ اڑتی ہیں اور یہ مزاجاً انصاف پسند اور سنجیدہ ہوتی ہیں''۔

(Letters of W. B. Yeats, Essays and Introduction Macmillan, 1961, صفحہ 83-84)

بھی یہ نہایت اہم ہیں اور کسی وضاحت کی محتاج نہیں۔ نظم کا راوی اپنے دل کو صحرا کے بوڑھے مسافر کی مانند بتاتا ہے، جو اس نئے خواب کے ساتھ بیدار ہوا ہے کہ مشرق اور مغرب کے درمیان ایسے بے مثال ''یک دلی کے کارواں'' آ جا رہے ہیں کہ (آج کا) انسان اُن کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ وہ کہتے ہیں:

اُس... یک دلی کے کارواں یوں آئیں گے
دستِ جادوگر سے جیسے پھوٹ نکلے ہوں طلسم،
عشقِ حاصل خیز سے، یا زورِ پیدائی سے جیسے ناگہاں
کھل گئے ہوں مشرق و مغرب کے جسم،
ـــــ جسم، صدیوں کے عقیم!

کارواں فرخندہ پَے، اور اُن کا بار
کیسہ کیسہ تختِ جم اور تاج کَے
کوزہ کوزہ فردکی سطوت کی مَے
جامہ جامہ روز و شب محنت کا خَے
نغمہ نغمہ حُرّیت کی گرم لَے!

اس نظم میں راشدؔ ٹھیک ہی کہتے ہیں کہ صرف خواہشوں کی کبھی نہ بجھنے والی آگ اور جدوجہد ہی ہے جو صحراؤں کی 'ریت' کو زندگی دے سکتی ہے اور اس یقین کے ساتھ وہ 'صبح صحرا' کا بطور ''عروسِ عزّ و جل'' استقبال کرتے ہیں اور کہہ اُٹھتے ہیں:

صبح، ریت اور آگ، ہم سب کا جلال!
یک دلی کے کارواں اُن کا جمال
آؤ
اس تہلیل کے حلقے میں ہم مل جائیں...

یہ نظم واقعی ایک ایسے شخص کی جرأت مندانہ آواز ہے جو طویل عرصے تک کرب و بلا سے گزرا تھا، لیکن بالآخر اُسے امید کی کرن نظر آ گئی اور دنیا میں جو نئی تبدیلیاں ہو رہی تھیں ان کو دیکھ کر

اس میں اعتماد اور حوصلہ پیدا ہو گیا تھا۔ اس کی سرخوشی ایک طرح سے ہمیں The Passage to India کے شاعر والٹ وِھٹمین کی سرخوشی کی یاد دلا دیتی ہے۔ راشدؔ اس 'ریگ'/ریت کی مدح کرتے اور نغمے گاتے ہیں جو "صدیوں کا جمال" ہے اور بڑے صبر سے "ہر جابر کی چاپ سنتی رہی" اور روندی جاتی رہی، لیکن وہ "ہر عیار، غارت گر، استبداد کے طغیاں کے شور و شر کی موت" بھی ہے، اُس نے اونچے اونچے پہاڑوں کو زمین بوس ہوتے ہوئے بھی دیکھا ہے۔ اس نظم سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تپتی جلتی ہوئی آرزوئیں، "تمناؤں کا بے پایاں الاؤ" اور قوتِ ارادی اور محکوموں کی جدوجہد ہی وہ چیزیں ہیں جو بالآخر ظفریاب ہوں گی۔ یہ یقین 'زمین غریبوں کا ورثہ ہے' (The poor shall inherit the earth) جیسے کسی روایتی عقیدے کا نتیجہ نہیں ہے۔ یہ نتیجہ ہے طویل عرصے سے کچلے ہوئے اور استحصال کے شکار لوگوں کی مجاہدانہ کوششوں میں اعتماد کا۔ یہ نظم اس حرکی رشتے کا نمونہ ہے جو راشدؔ کی شاعری کا سماجی حقیقت کے ساتھ ہے۔ سماجی بیداری زندہ جاوید پیکروں اور عمدہ شاعرانہ خوبیوں سے متصف یہ نظم اقبالؔ کی 'خضرِ راہ' کی روایت اور اردو شاعری کے نئے کلاسیکی سرمائے کا حصّہ ہے۔ شاید اسی حوالے سے راشدؔ نے بھی لورین ایزلی (Loren Eiseley) (ایک امریکی ماہر بشریات جس کی ایک کتاب کا بعد میں راشدؔ نے ترجمہ کیا) کے الفاظ میں یہ کہا ہوتا: "کیسی ستم ظریفی ہے کہ میں جو کسی مذہب کو نہیں مانتا لیکن میری پوری زندگی دیکھو تو زیارت کا سا سفر معلوم ہوتی ہے"۔

مذکورہ بالا نظموں میں مستقبل کے سماج اور شہر کا جو وژن یا تصوّر ہے وہ ظاہر ہے کہ انسان کی تکمیل پذیری کے تصور پر مبنی ہے۔ یہ رومانی انداز میں مستقبل اساس ہے اور اس حقیقت کے باوجود کہ ایک جدید سوچنے والے ذہن کی مانند راشدؔ نے اپنی کئی نظموں میں اُن جدید لوگوں کا مذاق اُڑایا ہے جو اندر سے خالی ہو گئے ہیں۔ وہ فرد کی آزادی اور مشرق اور مغرب کی ہم آہنگی پر زور دینے سے زیادہ مستقبل کے انسان اور معاشرے کے تصور کی وضاحت نہیں کرتے۔ کیا یہ ٹوآئن بی (Toynbee) کے نظریۂ 'ہم آہنگی' (Syncretism) سے ممکن ہوگا؟ شاید وقت ہی اس کا جواب دے گا۔ اس قدرے سہل پسندانہ اور آسان سے نسخے پر سوال کھڑے کیے جاسکتے ہیں، لیکن یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ جدید انسان کے سامنے چنوتی یا چیلنج بہت

بڑا، انوکھا اور بے مثل ہے۔ انسانی حالات کی ایک ایسی تکلیف دہ پیچیدگی میں جہاں اپنی مخصوص قدروں کے ساتھ صنعت کاری روز افزوں اور لازمی ہو چکی ہے، اس سوال کا جواب ڈھونڈنا شاعر سے زیادہ ماہرِ سماجیات کا کام ہے۔ سوروکن (Sorokin) کے الفاظ میں ہم تو صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں: ''ہماری امید یہ ہونی چاہیے کہ ہمیں اپنی فراست سے کام لینے کی توفیق ہو اور اس سے پہلے کہ بہت دیر ہو جائے، ہم صحیح راستے چل پڑیں، اس راستے پر جو موت کی سمت نہیں بلکہ اس کرۂ ارض پر انسان کے نادر تخلیقی مشن کی تکمیل کی طرف لے جاتا ہے''۔☆ شاعر راشدؔ کو اس کی داد ملنی چاہیے کہ وہ ایک بیدار ضمیر کے ساتھ زندہ رہا اور اس نے اپنے خیالات کا اظہار شاعری کی شکل میں کیا۔ کسی شاعر سے یہ توقع کرنا زیادتی ہوگی کہ وہ کوئی نظریہ وضع کرے یا کسی نصب العین کے حصول کے لیے کوئی سوشل پروگرام مرتب کرے۔ یہ ضروری نہیں کہ شاعر ایک سیاسی فلسفی بھی ہو۔ تفصیلات کی درستی، یا اپنے وژن یا خواب کی وضاحت یا سماج بندی/ سوشل انجینئرنگ کا کوئی پروگرام اس طرح ترتیب دینا کہ وہ خواب حقیقت میں بدل سکے، شاعر کا کام نہیں ہے۔ دراصل یہ تو واقعی سماجی حقائق اور انسانی حالات ہیں جن کا اظہار اس کی شاعری میں ہونا چاہیے اس طرح کہ اگر اُس کے قارئین چاہیں تو اُن کے بارے میں اپنی کوئی رائے قائم کر سکیں۔ اور اس اعتبار سے راشدؔ بے دین مُلّا کی حیثیت سے عموماً کامیاب رہے ہیں اگرچہ بعض اوقات وہ انانیت پسندی کی طرف مائل ہو جاتے ہیں (نظم 'مجھے وداع کر')۔

یہ سب کچھ کہنے کے بعد جب ہم اُس بے چین دنیا پر نظر ڈالتے ہیں جس میں ہم آج جی رہے ہیں، ایک ایسی دنیا جو انسان پر چاروں طرف سے دست انداز ہے اور جس سے نمٹنا مشکل ہے، تو پھر ہمیں یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ انسان کی کاملیت کا خواب کا پورا ہونا دور کی بات معلوم ہوتی ہے۔ راشدؔ کی شاعری کے بیشتر حصے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بقول شخصے ''خالص مروّجہ اخلاقی عوامل اور وقت کی تلخ حقیقتیں رومانی شخص کو بھی اپنی قربانی دینے پر مجبور کر دیتی ہیں''۔ آزاد ضمیر، خیالات کے آزادانہ تبادلے کی آرزوئیں اور سماج سے اُن کی وابستگی کی وجہ سے راشدؔ میں ہمیں شیلی اور میتھو آرنلڈ کا ایک عجیب وغریب امتزاج نظر آتا

☆ Pitrim A. Sorokin, The Crisis of Our Age, E. P. Dutton & Co. INC, 1942, صفحہ 326.

ہے۔ ایک سچے فن کار اور انسانیت پسند شخص کے طور پر راشؔد نے اُس چیز کی آرزو کی ہے جس کا حصول واقعی مشکل ہے۔

اردو شاعری میں راشؔد کا معاملہ ایک مخصوص جدید ذہن کا معاملہ ہے جو مابعدالطبیعاتی سوالوں سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا اور جواب اپنی ذات یا روح سے روایتی معنوں میں کچھ علاقہ نہیں رکھنا چاہتا، اخلاقیات کا کوئی اصول اسے قائل نہیں کرتا لیکن کسی طے شدہ نظریے کو ماننے کی بجائے وہ فرد کی آزادی اور جو کچھ قابلِ عمل ہوا اُسے زیادہ اہمیت دیتا ہے، اور اس طرح اس کا مزاج ایسا ہو جاتا ہے کہ وہ معاشرے کی تنقید کر سکے۔ اور یہ نتیجہ ہوتا ہے انفرادی نجات کی بجائے پورے سماج کی نجات کی فکر کرنے کا۔

اس طرح راشؔد کے ہاں 'یکہ وتنہا فرد' کی بجائے 'سماج سے وابستہ فرد' کا تصور اُبھرتا ہے جس کا پس منظر یہ ہے کہ اس کی 'اہم روایتی اقدار اور نظریے بکھر چکے ہیں جس کی وجہ سے احساسات اور عمل میں مطابقت اور باہمی تعاون کی اہمیت سمجھ میں آنے لگی ہے۔

راشؔد ان معنوں میں منکرِ خدا تھے کہ ایک جدید تعقل پسند انسان کی طرح وہ یہ بات نہیں مانتے تھے کہ انسان اپنی فلاح کے لیے اپنی عقل وشعور کا دامن چھوڑ کر کسی رحیم و کریم یا بے رحم ماورائی قوت پر انحصار کرے۔ ایک رومانی شخص کی طرح وہ کسی راسخ عقیدے کو کوئی مقام دینے کو تیار نہیں تھے لیکن عقل ودانش کی قیمت پر انھوں نے دل اور روح کی مدح سرائی نہیں کی۔ ان کی بعض نظموں میں جنس اور خدا سے انکار ضرورت سے زیادہ نظر آتا ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا 'سب کچھ' ہرگز نہیں ہے۔ خدا اور زمین پر انسان کے وجود کے حوالے سے ان کا رویّہ 'ہمہ تن نشاطِ وصال ہم'، 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟'، 'دوری'، 'دوئی کی آبنا' اور 'گماں کا ممکن' جیسی نظموں میں زیادہ واضح ہوا ہے۔ آخر الذکر نظم میں وہ تخلیقی روح اور انسان کی وحدت پر اصرار کرتے ہیں۔ نظم 'دوری' میں وہ کہتے ہیں کہ ان دونوں میں جدائی تو ہے لیکن غیریت نہیں ہے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ان کی یہ فکر کسی روحانی تجربے کا نتیجہ تھی یا پھر کسی صوفی کے 'اناالحق' کے تصور کی توسیع تھی، کیوں کہ راشؔد کا تصور یہ ہے کہ زندگی لامتناہی ہے اور انسان لامتناہیت کے ساتھ ہے ان دونوں میں ثنویت نہیں ہے۔ یہاں دنیا میں انسان جس طرح اور جیسا کچھ ہے وہ اُس کی

خودارادیت کا نتیجہ ہے۔

یہ بات بالکل واضح ہے کہ راشدؔ سامراج کے سخت ترین مخالف تھے۔ وہ ان معنوں میں 'ترقی پسند' ادیبوں جیسے تھے کہ سماجی حقیقت پر اُن کی بھی نظر رہی۔ ان کے اس رجحان سے واضح طور پر پتا چلتا ہے کہ وہ اپنے دور کے سماجی نظام سے مطمئن نہیں تھے جو آدمی کے ہاتھوں آدمی کے استحصال پر مبنی تھا۔ وہ دنیا سے واقف تھے اور اس کرب و تکلیف کے شاہد بھی جو فرد کو غیر اہم سمجھنے کا نتیجہ تھی، وہ فرد جس کی آزادی جابرانہ فرماں روائی یا مشینی انداز کے سماجی رشتوں کی وجہ سے خطروں میں تھی۔ یہ خطرے اُن سرگرمیوں کے نتیجے تھے جن میں 'ترقی' کے نام پر مگر اصل میں نفع اندوزی کے لیے مشینوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔ انھوں نے خود کو پائمال اور استحصال کا شکار لوگوں سے وابستہ کرلیا اگرچہ اُن میں کچھ انانیت پسندی ضرور تھی۔ انھوں نے ہمیشہ یہ مانا کہ شاعر کے لیے تحریک کا سرچشمہ اس کے باطن ہی میں ہونا چاہیے، باہر سے مستعار نہیں۔ ہر ایک فن غیر محسوس طور پر ادعائی ہی ہوتا ہے اور جس فن کا سماجی حقیقت سے براہِ راست تعلق ہو وہ تو اور زیادہ ادعائی ہوگا۔ راشدؔ کی وہ تمام نظمیں جن کا محرک سیاسی حالات ہیں، بنیادی طور پر ان حالات سے متاثر ہوکر کہی گئی ہیں جن کا انھوں نے خود مشاہدہ کیا تھا۔ ان نظموں میں ان کے زندہ تجربے کی گیرائی نمایاں ہے۔ یہ فیشن میں نہیں کہی گئیں بلکہ یہ ان کے طبعی مزاج کا آئینہ ہیں اور ان کے حقیقی جذبات کی عکاس۔ سامراجیت کا زوال ضرور ہوگا، ان کا یہ یقین کسی سادہ لوحی کی وجہ سے نہیں تھا۔ انھوں نے تو خود سیّال پرچھائیوں کی طرح شہروں کو کھنڈر بنتے دیکھا تھا۔ اپنی ایک نظم میں وہ کہتے ہیں:

...وقت مینار ہے
اور دشمن اب اُس کی خمیدہ کمر سے گزرتا ہوا
اُس کے نچلے اُفق پر لڑھکتا جا رہا ہے!

(تیل کے سوداگر)

بعد میں بھی، دوسری جنگِ عظیم کے بعد کی تین دہائیوں کے حالات ہی تھے جنھوں نے راشدؔ کو کرب میں مبتلا رکھا اور نئے عہد کے آدمی کے قابلِ افسوس تذبذب کی کیفیت کو زبان دی، وہ آدمی جس کی قسمت میں مایوسی ہی مایوسی کا شکار ہونا لکھا تھا۔ اور آدمی پر اپنے بھرپور یقین

اور اعتماد کے باوجود راشدؔ اس خیال سے یاس والم میں مبتلا رہے کہ ''انسان کو کیا ہونا چاہیے تھا اور وہ کیا ہوکر رہ گیا''۔ اور اس طرح وہ 'پرندہ' جس کا ذکر ہم نے اس مضمون کے شروع میں کیا تھا، اور جس نے نئے آدم اور نئے شہر، اور مشرق اور مغرب کی ہم آہنگی کا خواب دیکھا اور گیت گایا تھا اور جو دوسرے پرندوں سے بھی بہ منّت کہتا تھا:

پرندو، نئی حمد گاؤ
کہ وہ بول جو اک زمانے میں
بھونروں کی بانہوں پہ اُڑتے ہوئے
باغ کے آخری موسموں تک پہنچتے تھے
اب راستوں میں جھلسنے لگے ہیں...

آخر میں شکستہ خاطر ہو جاتا ہے۔ پرندے اس پر توجہ نہیں کرتے۔ اور کون توجہ کرتا ہے!

پرندے ہمیشہ سے اپنے ہی عاشق
سراسر وہی آسماں چیختے تھے!

(میں کیا کہہ رہا تھا؟)

ہر ممکن سمت میں، داخلی طور پر بھی اور خارجی طور پر بھی اپنی تمام تر ترقیوں اور مادی ترقی کی سحر زدگی سے نجات کے باوجود، اور باوجود الوہیت میں بے یقینی اور اپنی عقل پرستی کی ضد کے جدید انسان کو اپنے باطن اور خارج میں ایک خلا کا سا احساس ہوتا ہے؛ وہ خود کو ایک مشینی پرزے کی مانند محسوس کرتا ہے، وہ اپنے آپ کو ایک ایسے حرکت کرتے ہوئے پینڈولم کے طور پر محسوس کرتا ہے جو ہر ٹِک کے ساتھ دور سے دور تر ہوتی ہوئی امید اور بڑھتی ہوئی مایوسی کے بیچ جھول رہا ہے اور یہی شاید وہ کیفیت ہے جو ایک حساس فن کار/ شاعر، دانش ور یا غیر دانش ور خواہی نخواہی اپنی تخلیق میں پیش کرتا ہے۔ راشدؔ بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔

ooo

انیس اشفاق

آئینۂ حِس و خبر سے عاری

راشدؔ کی نظم کا تجزیہ

بڑے اور اہم نقادوں کی رایوں سے متاثر ہوئے بغیر میں راشد کو ایک ایسا شاعر سمجھتا رہا ہوں جسے معنی کی پیدائی کا خیال کم اور بیان آرائی کی فکر زیادہ ہے۔ قافیہ بند مصرعوں اور فارسی آمیز ترکیبوں سے آراستہ راشدؔ کی شاعری اپنے خارجی آہنگ کی بنا پر اوپر سے تو ہمیں بہت اچھی معلوم ہوتی ہے لیکن اندر اندر یہ اُن متحرک معانی سے محروم نظر آتی ہے جو معنی سے لبریز لفظوں کی آویزش سے پیدا ہوتے ہیں۔ الفاظ کی آرائش کے حصار میں بند راشدؔ کی شاعری کے دانشورانہ لب و لہجے کے فریب میں مبتلا ہو کر ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ راشدؔ کوئی بڑی اور بامعنی بات کہنے جا رہے ہیں لیکن موضوع کی مناسبت سے مناسبات و متعلقات کا صحیح انتخاب نہ کر پانے کی وجہ سے وہ بڑی بات راشدؔ کی بیان آرائی میں کہیں گم ہو جاتی ہے۔

ایک عمدہ نظم کی تعمیر ایک مشکل تخلیقی مرحلہ ہے۔ نظم خواہ علامتی ہو یا غیر علامتی، اس کی تعمیر و توسیع کے لیے ضروری ہے کہ ایسے مناسب اور موزوں الفاظ کا انتخاب کیا جائے جو شروع سے آخر تک نہ صرف نظم کے معنوی ربط کو قائم رکھیں بلکہ اس کے اصل موضوع کو اس کی تمام جہتوں کے ساتھ نمایاں کریں۔ سادہ یا اکہری نظم کے برخلاف علامتی نظم کے تقاضے مختلف

ہیں۔ یہاں توسیعِ معنی کے تسلسل کے لیے کلیدی علامت کے تلازمات و انسلاکات کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے۔ یہ تلازمات و انسلاکات پوری نظم کو معنوی سطح پر مربوط رکھنے کے ساتھ ساتھ موضوع کے معنوی تاثرات کو بھی نمایاں کرتے ہوئے چلتے ہیں۔ لیکن ہر شاعر اپنی تخلیق کی نمائندہ علامت کے متعلقات کے صحیح انتخاب میں کامیاب نہیں ہوتا۔ اور راشدؔ بھی اپنے موضوع کی اصل علامت کے تلازمات کے انتخاب میں ناکام ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں، بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اکثر اپنی نظم کی اصل علامت کی پوری معنویتیں پوری طرح ان کی نگاہ میں نہیں رہتیں۔

ان معروضات کی روشنی میں اب راشدؔ کی زیرِ تجزیہ نظم ملاحظہ کیجیے:

آئنۂ حس و خبر سے عاری
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
منحصر ہست نگاپوئے شب و روز پہ ہے
دلِ آئنہ کو آئنہ دکھائیں کیسے
دلِ آئنہ کی پہنائی بے کار پہ ہم روتے ہیں
ایسی پہنائی کہ سبزہ ہے نمو سے محروم
گلِ نورَستہ ہے بو سے محروم

آدمی چشم و لب و گوش سے آراستہ ہیں
لطف ہنگامہ سے نورِ من و تو سے محروم
مے چھلک سکتی نہیں اشک کے مانند یہاں
اور نشے کی تجلی بھی جھلک سکتی نہیں
نہ صفائے دلِ آئینہ میں شورش کا جمال
نہ خلائے دلِ آئنہ گزرگاہِ خیال

آئنہ حس و خبر سے عاری

اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
آئنہ ایک سمندر ہے جسے
کر دیا دستِ فسوں گر نے ازل سے ساکن
عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے
اس کے دم ہی سے فسونِ دلِ تنہا ٹوٹے
یہ سکوتِ اجل آسا ٹوٹے
آئنہ ایک پُر اسرار جہاں میں اپنے
وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
عکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
شہرِ مدفون کے مانند ہے وہ
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
آئنہ حس و خبر سے عاری

یہ نظم ۲۶ مصرعوں، ۱۱ ترکیبوں اور ۴ حصّوں پر مشتمل ہے اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس نظم کی مرکزی علامت آئنہ ہے۔ اس سے پہلے کہ نظم کی نمائندہ علامت کے تعلق سے نظم کا باقاعدہ تجزیہ کیا جائے، یہ دیکھ لینا ضروری ہے کہ آئینہ ہماری شاعری میں کن کن معانی کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اس سے بھی پہلے یہ دیکھ لیجیے کہ آئینے کے تلازمات و متعلقات نیز اس کے صفات کیا ہیں۔

آئینے کے اہم تلازمات میں عکس، غبار، کدورت، جلوہ، جلا، دل، پتھر، حباب، طلسم، حیرت، محویت اور وہم وغیرہ ہیں۔ آئینے کے مثبت صفات میں پاکیزگی، صیقل پذیری، آب و تاب، نور آفرینی، تمثال یا عکس قبول کرنے کی صلاحیت، رنگارنگ مناظر کو یکجا دکھانا، دھندلی اشیا کو واضح یعنی ان کی حقیقت کو الم نشرح کرنا، آئینے کا مظہر کمال اور جوہر پرور ہونا، زینت و آرائش کا ذریعہ بننا اور حیرت کی گوناگوں کیفیت کی عکاسی کرنا۔ آئینے کے منفی صفات میں صرف عکس کا نظر آنا اور منعکس ہونے والی شے کا اس سے ماورا ہونا، عکس کا آئینے سے کوئی حقیقی تعلق نہ ہونا، نفسِ نیم یا معمولی سے غبار سے اس کا مکدّر ہو جانا، اس کی خراش پذیری،

نزاکتِ وجود اور شکست آمادگی وغیرہ۔

اب آئینے کے مفاہیم پر نظر کیجیے:

آئینہ آہن سے بنتا ہے یعنی لوہے کو گھسنے سے اس کی کدورت صاف ہو جاتی ہے اور اس کی سطح چمکدار ہو کر آئینہ بن جاتی ہے اور یوں آئینے میں طرح طرح کے جلوے نظر آنے لگتے ہیں جسے آئینے کی کثرت نمائی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ کثرت نمائی دراصل وہ مادی اور شخصی تصویریں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ حیرت کا مفہوم آئینے سے مخصوص ہے۔ آئنہ دل اور دنیا دونوں کی طرف، ذہن کو منتقل کرتا ہے یعنی حیرت کا عالم دل پر ہی نہیں بلکہ تمام مظاہر پر طاری ہے کہ اس کون و مکان کا خالق کون ہے۔ آئینہ بعض مناسبتوں اور مماثلتوں کی بنا پر دل کی موزوں ترین علامت ہے یعنی دونوں تمثال دار، عکس نما، عکس افگن، صاف اور شفاف ہیں اور دونوں اشیا کی ہیئتوں کو واضح اور روشن کرتے ہیں۔ مادی آئینے کے برعکس دل کا آئنہ عکس ہائے دنیا سے میلا ہو جاتا ہے۔ اسے صاف کرنے سے حسن و جمال کا نظارہ ہوتا ہے اور یہ نظارۂ حسن و جمال دراصل اللہ کا نظارہ ہے۔ دل کے آئینے اور مادی آئینے میں فرق یہ ہے کہ مادی آئینے کا عکس لمحاتی اور عارضی ہوتا ہے اور اس کا کوئی بالذات تاثر نہیں ہوتا۔ یہ عکس اسی وقت تک برقرار رہتا ہے جب تک شخص اس کے سامنے موجود رہتا ہے لیکن آئینۂ دل پر پڑنے والا عکس گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔ دل خارجی اور مادی اشیا کے تاثرات کا گہوارہ ہے یعنی دل کے آئینے پر اشیا کی غیر مرئی دیرپا اور تاثراتی نقش گری ہوتی ہے اور مادی آئینے پر محض مرئی اور لمحاتی۔

یہاں یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ آئینہ اردو شاعری کی سب سے پُر قوت علامت رہی ہے اور میؔر تا آتؔش آئینے کی یہ علامت مادّی اور مابعد الطبیعیاتی موضوعات کی مختلف معنویتوں کو ظاہر کرتی رہی ہے۔

سطورِ بالا میں آئینہ اور اس کے تلازمات کی بیان کی ہوئی معنویتوں کی روشنی میں دیکھنا یہ ہے کہ راشؔد نے اس نظم میں ان معنویتوں سے کوئی کام لیا ہے یا نہیں۔ اب آیئے دیکھیں کہ اس نظم میں آئینہ کس شے کی علامت ہے۔ اگر یہ آئینہ مادّی آئینہ ہے جو واقعی حِس و خبر سے عاری ہوتا ہے تو پوری نظم بے معنی سی معلوم ہونے لگتی ہے اس لیے کہ عام آئینے میں وہ معنوی

صفات نہیں ہوتے جو دل کے آئینے میں ہوتے ہیں۔ اگر اس آئینے کو آئینۂ دل سمجھ لیا جائے تو سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا دل کا آئینہ حس وخبر سے عاری ہوتا ہے۔ جواب نفی میں ہے۔ لیکن اگر شاعر آئینے کو دل کی علامت بنا رہا ہے اور اسے حس وخبر سے عاری قرار دے کر کسی معنی کی تعمیر کرنا ہی چاہتا ہے تو اس معنی کی تعبیر میں دیکھنا یہ چاہیے کہ وہ اپنی مرکزی علامت کے تلازمات کس طرح سامنے لاتا ہے اور کیا یہ تلازمات کلیدی علامت سے متعلق ہو کر اس مفہوم کو مستحکم کرتے ہیں جسے شاعر ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے۔ اس کے لیے نظم کے نظام کو سمجھنے کا عمل شروع کرتے ہیں۔ نظم کے پہلے حصے کو ملاحظہ کیجیے۔

اس حصے کے آغاز میں شاعر بتا رہا ہے کہ آئینہ یعنی آئینۂ دل حس وخبر سے عاری ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ آئینے کے نابود یعنی اس کے حس وخبر سے عاری ہونے کو ہست یعنی زندگی میں بدل دے کیوں کہ زندگی تگاپوئے شب و روز یعنی جہد للبقا سے عبارت ہے۔ لیکن اس حصے کا چوتھا مصرع اس قاری کو الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے جس نے شاعر کے آئینے کو آئینۂ دل سمجھ رکھا ہے۔ یہ مصرع ہے:

دلِ آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے

یہاں آئینۂ دل کو منقلب کر کے شاعر نے دلِ آئینہ بنا دیا ہے اور ہمارے سامنے یہ مسئلہ رکھ دیا ہے کہ آئینے کے دل کو آئینہ کیوں کر دکھائے۔ اب سوال یہ ہے کہ دلِ آئینہ تک پہنچنے سے قبل نظم کے عنوان میں دیے ہوئے آئینے کو ہم نے آئینہ دل سمجھ لیا تھا تو یہاں آئینے کے دل سے کیا معنی مراد لیے جائیں اور اگر ہم آئینۂ دل ہی کو نگاہ میں رکھتے ہیں تو دل کے آئینے کے دل کو کیا سمجھا جائے اور دل کے آئینے کے دل کو جو آئینہ دکھایا جا رہا ہے اس سے کیا مطلب نکالا جائے۔ اگر شاعر نے آئینے کو واقعی دل کی علامت بنایا ہے تو اس مصرعے کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے:

ہم اس آئنے کو آئینہ دکھائیں کیسے

دیکھا جائے تو بات آئینۂ دل ہی سے بنتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ دل کے آئینے پر اشیا و حوادث کی طرح طرح سے نقش گری ہوتی ہے اور یہ نقش گری مادّی

آئینے کے بالمقابل غیر مرئی، دیرپا اور تاثراتی ہوتی ہے۔ اس لیے معنوی اعتبار سے دلِ آئنہ کے بجائے آئینۂ دل زیادہ موزوں ہے کیوں کہ آئینۂ دل میں دل نہیں آئینہ پیش منظر میں ہے اور عکس نمائی اور عکس افگنی دل کے آئینے میں ہوتی ہے، آئینے کے دل میں نہیں۔ حصۂ زیرِ بحث کے پانچویں مصرعے میں شاعر دلِ آئینہ کی پہنائیِ بے کار کا رونا رو رہا ہے:

دلِ آئینہ کی پہنائیِ بے کار پہ ہم روتے ہیں

یہاں پہنائی بے کار کی نثری ترکیب سے شاعر کی مراد آئینے کی ایسی وسعت اور سمائی سے ہے جو وجود و نمود سے خالی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اس وسعت اور سمائی میں سبزہ نمو سے محروم ہے:

ایسی پہنائی کہ سبزہ ہے نمو سے محروم

لیکن اگلے ہی مصرعے میں شاعر نمو سے محروم سبزے میں گلِ نورستہ پیدا کر دیتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جس پہنائی میں سبزہ نمو سے محروم وہ وہاں غنچہ کیوں کر کھل سکتا ہے اور کھل کر گل کی صورت کیسے اختیار کر سکتا ہے۔ اب اس نظم کے حصۂ ثانی کا پہلا مصرعہ ملاحظہ کیجیے:

آدمی چشم و لب و گوش سے آراستہ ہیں

جب بیان آرائی شاعر کا مقصود ہو تو ایسے ہی مصرعے وجود میں آتے ہیں جنھیں شاعر بہ خیالِ خود سجا ہوا سمجھتا ہے لیکن فی الاصل جن سے اصل شاعرانہ لہجہ مجروح ہوتا ہے۔ اس جملۂ معترضہ سے قطعِ نظر اس مصرعے میں یہ بتایا جا رہا ہے کہ آدمی اگرچہ دیکھنے، بولنے اور سننے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن نورِ من و تو یعنی ایک دوسرے کی روشنی سے محروم ہے۔ یہ رشنی مکالمے سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی مکالمے سے لطفِ ہنگامہ ہے اور یہی مکالمہ ہماری شناخت کا وسیلہ ہے۔ حضرت علیؑ کا مشہور قول ہے فَتَکَلَّمُوا تُعْرَفُوْا کلام کرو تا کہ پہچانے جاؤ۔

نظم کی مرکزی علامت پر اپنی نگاہ کو مرکوز رکھتے ہوئے جب ہم اس حصۂ نظم کے تیسرے اور چوتھے مصرعے تک پہنچتے ہیں تو ہماری الجھنیں اور زیادہ بڑھ جاتی ہیں۔ یہ مصرعے ہیں:

مے چھلک سکتی نہیں اشک کے مانند یہاں
اور نشے کی تجلّی بھی جھلک سکتی نہیں

یہاں اشک کے مانند مے کے چھلکنے کا مفہوم کیا ہے۔ اگر اس مصرعے سے یہ معنی مراد لیے جائیں کہ جس طرح اشک آنکھوں میں آتے ہیں اسی طرح شراب بھی چھلکنے لگے تو بقدرِ اشک چھلکنے والی شراب میں نشے کی تجلّی یعنی نشے کا سرور پیدا نہیں ہوسکتا۔ یہاں ہم آپ کو یہ بھی بتاتے چلیں کہ مے کے چھلکنے اور نشے کی تجلّی سے قیاساً شاعری کی مراد جذبے کا وفور اور فکر کی تب و تاب ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ حصۂ ثانی کے ان چاروں مصرعوں کی لفظیات کلیدی علامت سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی اور نہ ہی اس لفظیات کا مرکزی علامت سے کوئی اندرونی معنوی ربط پیدا ہورہا ہے۔ نظم کے پانچویں مصرعے میں شاعر پھر دلِ آئینہ کا ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ آئینے کے صفا کے دل میں شورش کا جمال نہیں ہے:

نہ صفائے دلِ آئینہ میں شورش کا جمال

یہاں پھر شاعر سے ایک چوک ہوگئی۔ آئینے یا دل کے آئینے میں شورش کا جمال نہیں بلکہ جمال کی شورش یا اس کا ظہور ہوتا ہے کیوں کہ کثرت نمائی آئینے کی صفت ہے اور یہ کثرت نمائی عبارت ہے مظہرِ انوارِ صفا سے۔ اس کے بعد شاعر بتاتا ہے کہ دل کے آئینے کے خلاف یعنی اس کی پہنائی بے کار میں خیال کی کوئی گزرگاہ نہیں۔ ہو بھی نہیں سکتی اس لیے کہ جو آئینہ (آئینۂ دل) حِس وخبر سے عاری ہے وہاں نہ جمال کا ظہور ہوتا نہ خیال کا گزر۔ اب ان دونوں مصرعوں میں صفائے دلِ آئینہ اور خلائے دلِ آئینہ کی ترکیبوں کو ملاحظہ کیجیے۔ بات صفائے آئینہ اور خلائے آئینہ سے پوری طرح بن سکتی ہے لیکن ترکیب تراشی کے شوق میں شاعر نے ان ترکیبوں میں دل کا ٹانکا لگانا ضروری سمجھا۔ آپ دیکھ رہے ہیں کہ زیرِ بحث نظم کے ان دونوں حصوں میں آئینے کے وہ تلازمے ابھی تک وجود میں نہیں آئے ہیں جو اس علامت سے متعلق و مربوط ہوکر مفہوم کی توسیع کا وسیلہ بن سکیں۔

اب آیئے نظم کے تیسرے حصے کی طرف، اس حصّے کے تیسرے مصرعے میں دلِ آئینہ کے بجائے صرف آئینہ استعمال ہوا ہے:

آئنہ ایسا سمندر ہے جسے
کر دیا دستِ فسوں گر نے ازل میں ساکن
عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے
اس کے دم ہی سے فسونِ دلِ تنہا ٹوٹے
یہ سکوتِ اجل آسا ٹوٹے

اس حصے میں آئینے کا پہلا تلازمہ استعمال ہوا ہے:

عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے

یہاں شاعر آئینے کو ایک ایسے سمندر سے تعبیر کرتا ہے جسے دستِ فسوں گر یعنی جادوئی صفات رکھنے والے ہاتھ نے خلق کرتے ہی حرکت سے محروم کر دیا۔ گویا اس نے آئینے میں طلسم کی کیفیت تو پیدا کی لیکن اس طلسم کو اپنا کرشمہ دکھانے سے باز رکھا۔ اس بے حرکت آئینے میں آنے والا ہر عکس یہ امید لے کر آتا ہے کہ فسونِ دلِ تنہا جس پر موت کا سا سناٹا چھایا ہوا ہے شاید اسی کے دم سے ٹوٹے۔ یہاں بھی قاری یہ سوال کر سکتا ہے کہ آخر یہ کس تنہا دل کا فسوں ہے۔ اگر یہ آئینے کے دل اور اس آئینے کے دل کا فسوں ہے جو حِس و خبر سے عاری ہے تو پھر وہی بات کہ حِس و خبر سے عاری آئینے میں کوئی فسوں ہو ہی نہیں سکتا۔ طلسم اور فسوں تو اس آئینۂ دل میں ہوتا ہے جو حِس و خبر سے معمور ہو۔ اور حقیقتاً شاعر کے دلِ تنہا کو وہی دل یعنی وہی آئینہ ہونا چاہیے جو حِس و خبر کا گہوارہ ہے۔

اور اب نظم کا چوتھا اور آخری حصہ: اس حصے کے پہلے مصرعے میں جس میں ایک کا لفظ زائد ہے، پھر دلِ آئینہ کے بجائے صرف آئنہ کا لفظ استعمال ہوا ہے:

آئنہ ایک پُراسرار جہاں میں اپنے
وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
عکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
شہرِ مدفون کے مانند ہے وہ
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے

آئینہ حِس و خبر سے عاری

یہاں شاعر آئینے کو اسرار سے بھرا ہوا بتا رہا ہے۔ واضح رہے کہ یہ وہی آئینہ ہے جسے شاعر نے ایک ایسا سمندر بتایا ہے جو بہ حالتِ حرکت نہیں بلکہ بصورتِ سکون وجود میں آیا ہے۔ شاعر بتاتا ہے کہ اسرار سے بھرے ہوئے اپنے جہان میں آئنہ وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے۔ یعنی سماعت کے ذریعے بہ خیالِ شاعر اسے گزرانِ وقت کی خبر رہتی ہے۔ یہ آئینہ عکس کو دیکھتا ہے لیکن خاموش رہتا ہے۔ یہاں غور طلب بات یہ ہے کہ وہ آئینہ جو حِس و خبر سے عاری اور حرکت یعنی عکس قبول کرنے کی صفت سے محروم تھا اچانک اس میں دیکھنے اور سننے کے حواس پیدا ہو گئے یعنی وہ اوس کے قطروں کی صدا بھی سننے لگا اور آئینے میں در آیا ہوا عکس بھی دیکھنے لگا اور اس عالم میں دیکھنے لگا جب وہ ساکن ہونے کے سبب اشیا کی جلوہ گری سے محروم ہے اور اسی کے ساتھ اس کی بے خبری بھی ختم ہو گئی۔

اس طرح اس پوری نظم کے لفظی اور علامتی نظام کو سمجھنے کی کوشش میں ہماری اب تک کی گفتگو میں درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

۱- اگر اس نظم میں آئینہ حِس و خبر سے عاری ہے تو وہ مادّی آئینہ ہے۔

۲- مادّی آئینے میں وہ صفات نہیں ہوتے جو حِس و خبر سے معمور ہونے کی بنا پر دل کے آئینے میں ہوتے ہیں۔

۳- شاعر آئینے کو جسے ہم نے اور غالباً ہمارے ساتھ شاعر نے بھی دل کا آئینہ سمجھا ہے، حِس و خبر سے عاری بتا رہا ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ اس آئینہ میں وہ صفات بھی دکھا رہا ہے جو حِس و خبر سے عاری آئینے میں ممکن نہیں۔

۴- نظم کی لفظیات میں آزاد تلازمۂ خیال کے وہ معنوی ظلال بھی نظر نہیں آ رہے ہیں جو نظم کو اپنے حصار میں لے کر کسی قطعی یا غیر قطعی مفہوم تک ہماری رسائی کر سکیں۔

اور یہ سب کچھ اس لیے ہوا ہے کہ شاعر کی نگاہ میں آئینے کی علامتی معنویتیں نہیں ہیں۔ اگر ہوتیں تو اصل علامت کا وہ تلازماتی نظام ضرور وجود میں آتا جس کی معنوی یا اندرونی معنوی تنظیم کے ذریعے ہم کسی مفہوم تک رسائی حاصل کر لیتے۔ لفظ کی قوت اور اہمیت کو سمجھنے کے

لیے ذرا پابند نظموں کے دو بڑے شاعروں انیسؔ اور اقبالؔ کو دیکھیے۔ اکہری شاعری میں انیسؔ کے کسی بند سے کوئی لفظ ہٹا کر دیکھیے اور اقبالؔ کی بالواسطہ پابند شاعری میں ان کے رکھے ہوئے لفظوں میں ردوبدل کا تجربہ کیجیے۔ معنی اور آہنگ دونوں سطحوں پر ان کے مجموعۂ الفاظ کے سانچے بگڑ جائیں گے۔ غالبؔ اور میرؔ کے شعروں کو دیکھیے۔ علامت ہے تو اس کے سارے تلازمے موجود ہیں اور ایک بھی تلازمہ زائد، بے معنی اور بے ضرورت نہیں۔ علامت کی قوت اور اس کے امکانات دیکھنا ہوں تو آرائش سے عاری مجید امجد اور منیر نیازی کی وہ نظمیں دیکھیے جن میں معنی سے بھرے ہوئے لفظوں کے ذریعے تعمیرِ معنی کے ہنر موجود ہیں۔ یہ شاعر اپنے پیرایوں پر غنائی لفظوں کے خول چڑھا کر معنی کی پیدائی سے فرار حاصل نہیں کرتے، بلکہ ہر جادۂ لفظ پر معنی کے ہم رکاب رہتے ہیں۔ ایک بات اور ـــ نظم میں خیال کے آزاد تلازموں کا پیدا کرنا بھی ایک ہنر ہے لیکن یہ آزاد تلازمۂ خیال کا سہارا لے کر کب تک ہم نظموں کے اندر سے وہ معنی برآمد کرتے رہیں گے جو نظم کے قالب کے کسی بھی گوشے میں موجود نہیں ہیں۔

اب رہی نظم کے مفہوم کی بات تو کہا جا چکا ہے کہ نظم میں کوئی معنوی تنظیم نظر آئے تو مفہوم کو پانے کی سعی کی جائے۔ ہمارے عہد کے بڑے نظم گو ن.م. راشدؔ کی یہ پوری نظم اندرونی تضادات سے بھری ہوئی ہے اور تضادات کی الجھنوں میں مبتلا قاری کسی مفہوم (دل، دنیا، انسان) کے تعیّن میں اپنے آپ کو ناکام پاتا ہے۔ اس ناکامی کا سبب یہ ہے کہ راشدؔ اپنی نظم میں اپنی مرکزی علامت کے موزوں متعلقات کی جستجو کے بجائے نظم کی صورت گری میں صوت کے اس نظام سے زیادہ سروکار رکھتے ہیں جو نظم کے خارجی آہنگ کی تعمیر تو خوب کرتا ہے لیکن معنی اس آہنگ سے ہم آہنگ نہیں ہوتے۔

○○○

سرورالہدیٰ

ن. م. راشد کے تنقیدی افکار

ن۔م۔راشد کے تنقیدی افکار خاطر خواہ توجہ نہیں حاصل کر سکے۔اس کی وجہ ن۔م راشد کے تنقیدی مضامین کی عدم دستیابی ہے۔شیما مجید نے ''مقالات راشد'' کے نام سے 2002ء میں ن۔م۔راشد کے منتشر مضامین کو اگر چہ کتابی صورت میں شائع کرادیا ہے،لیکن مقالات راشد کی اشاعت کو آٹھ سال کا عرصہ بیت جانے کے باوجود کتاب پر کوئی مضمون یا تبصرہ کہیں شائع نہیں ہوا۔

راشد کی تنقیدی فکر کو سامنے رکھے بغیر راشد شناسی کا شاید پورا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے میراجی کی طرح اس نظم میں'' اور ''مشرق و مغرب کے نغمے'' جیسی تجزیاتی اور مربوط کتابیں نہیں لکھیں لیکن ن۔م۔راشد پر چند تحریروں کے مطالعے سے بھی ان کی تنقیدی بصیرت اور تنقیدی فکر کی انفرادیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔تاہم یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ن۔م راشد کے شعری متن کی مشکل پسندی نے ان کی نثری تحریروں کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا۔''اثبات'' کے تازہ شمارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک مضمون ''ن۔م۔راشد اور غزال شب'' شائع ہوا ہے۔ مضمون کی ابتدا میں فاروقی صاحب نے ''ماورا'' کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچہ کی روشنی میں ن۔م۔راشد کے تصور شعر کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔چونکہ فاروقی صاحب کی یہ تحریر راشد کے ایک دیباچے پر مشتمل ہے لہٰذا اسے بھی راشد کی تنقیدی فکر کے مجموعی مطالعے کا نام نہیں دیا جاسکتا۔لیکن یہ بات بہت اہم ہے کہ فاروقی صاحب نے ''ماورا'' کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچے کو موضوع بنایا۔میرے پیش نظر ن۔م۔راشد کے چھ تنقیدی مضامین ہیں جو ڈاکٹر مغنی تبسم اور ڈاکٹر شہریار کی مرتبہ کتاب ن۔م۔راشد شخصیت اور فن'' میں بھی شامل ہیں۔ن۔م راشد کے تنقیدی افکار کو سمجھنے کے لیے ان کے خطوط کا مطالعہ بھی نہایت ضروری ہے۔نسیم عباس احمر کی مرتبہ

کتاب ''ن۔م۔ راشد کے خطوط'' بھی میرے مطالعے میں رہی ہے۔ ن۔م۔ راشد کے چھ تنقیدی مضامین کچھ اس طرح ہیں۔

(۱) ادبیات میں اجتہاد (۲) مبادی تنقید۔ اظہار اور ہم کلامی (۳) ہیئت کی تلاش (۴) جدیدیت کیا ہے (۵) نظم اور غزل (۶) حلقۂ ارباب ذوق اور زبان و ادب کے مسائل۔

''ادبیات میں اجتہاد'' ماہنامہ ''شاہکار'' لاہور جولائی 1935ء میں بطور اداریہ شائع ہوا تھا۔ میری تحقیق یہ ہے کہ ن۔م۔ راشد نے ''شاہکار'' کے اسی اداریے کو کچھ ترمیم و اضافے کے ساتھ ''ماورا'' کی پہلی اشاعت کا دیباچہ بنا دیا ہے۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ ''شاہکار'' کے اداریے اور دیباچے کے اختتام پر جولائی 1935ء اور جولائی 1941ء کی تاریخ درج ہے۔ پورے چھ سال کے بعد ایک پرانی تحریر کے اہم نکات کو اپنے اوّلین مجموعے کا دیباچہ بنانا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نکات ن۔م۔ راشد کی نظر میں بہت اہم تھے۔ ن۔م۔ راشد کے تنقیدی افکار کے مطالعے اور تجزیے سے قبل یہ دیکھ لینا مناسب ہوگا کہ تنقید اور نقاد کے بارے میں ان کی رائے کیا ہے۔ ساقی فاروقی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''تنقید بے شک نہایت مفید کام ہے لیکن اس میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں۔ تنقید نقادوں کے بس کا روگ نہیں۔ شعر کو شاعر سے زیادہ اور ادب کو ادیب سے زیادہ کوئی نہیں سمجھتا اور ادراک اور شعور کے جن راستوں سے شاعر اور ادیب شعر و ادب کو سمجھتے ہیں وہ پیشہ ور نقادوں کو کم ہی نصیب ہوتے ہیں۔''[۱]

ن۔م۔ راشد کے ان خیالات کو ایک تخلیق کار کا تعصب بھی کہا جا سکتا ہے لیکن انھیں اختلاف پیشہ ور نقادوں کی تنقید سے ہے۔ مجموعی طور پر تنقید سے ن۔م۔ راشد کی مایوسی اور بیزاری کی کچھ ٹھوس بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں ان تمام تحریروں میں دیکھی جا سکتی ہیں جو پیشہ ور تنقید کے خلاف وجود میں آئی ہیں۔ ن۔م۔ راشد نے ادراک اور شعور کے جن راستوں کا ذکر کیا ہے ان کا رشتہ متن کی ذمہ دارانہ قرأت سے ہے۔ انھیں پیشہ ور نقادوں کے یہاں ادراک اور شعور کے یہ راستے دکھائی نہیں دیتے۔ ن۔م۔ راشد کا یہ لکھنا کہ تنقید کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں، اسے ن۔م۔ راشد کی شاعری پر لکھی جانے والی تنقید کا ردعمل بھی کہا جا سکتا ہے۔ راشد پر لکھی جانے والی تنقید کا ایک اہم حصہ راشد کی فراریت اور جنسیت کی نشاندہی پر مشتمل ہے۔ ن۔م۔ راشد نے اپنی اور میراجی کی شاعری کا پہلا ذمہ دار نقاد سلیم احمد کو بتایا ہے۔ سلیم احمد نے اپنے مشہور مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں جن باتوں کی جانب اشارہ کیا ہے وہ ن۔م۔ راشد کی

نظر میں بہت اہم ہیں۔ کچھ باتوں سے اختلاف کے باوجود انھیں مجموعی طور پر سلیم احمد کا مضمون نئی شاعری کی تفہیم میں بنیادی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے۔

بعض ترقی پسند نقادوں نے بھی ن۔م۔ راشد کے سلسلے میں غیر ذمہ دارانہ رویہ اختیار کیا۔ پہلی مرتبہ محمد حسن نے اپنے ایک مضمون "ن۔م۔ راشد ایران میں اجنبی کی روشنی میں" لکھ کر ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں دونوں کو آئینہ دکھایا۔ محمد حسن نے ن۔م راشد کے دیباچے کی اہم باتوں کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ ن۔م۔ راشد کی شاعری میں ترقی پسند نقادوں کو جنسیت اور فراریت نظر آئی۔ ن۔م۔ راشد کے ذہن میں ان دو الفاظ نے گھر کر لیا تھا وہ ان کی غلط تعبیر پر شدید غم و غصے کا اظہار کرتے ہیں۔ لہٰذا ن۔م۔ راشد کی تنقیدی فکر کا اہم حوالہ ان الفاظ کے اصل مفاہیم کو سمجھنا اور سمجھانا بھی ہے۔ ن۔م۔ راشد کی کئی تحریروں میں زیادہ تر وہی مسائل در آئے ہیں جنھیں خود ان کی شاعری نے پیدا کیا تھا۔ چاہے نظم اور غزل کی شعریات کا مسئلہ ہو یا ادب میں تجربے کی نوعیت ہو یا شعری اسلوب۔ کہنے کو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ن۔م۔ راشد کی تنقیدی فکر کا مطالعہ دراصل خود ان کی شاعری کی قرأت کے تقاضوں سے آگاہ ہونا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ماورا کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچے سے متعلق لکھا ہے:

> "ممکن ہے کہ 1941ء میں "ماورا" کے مصنف کو اپنی فحاشی یا جنسیت کا دفاع یا اس کی وضاحت ضروری معلوم ہوئی ہو لیکن 1949ء کے قاری کے لیے یہ وضاحت نہ صرف یہ کہ ضروری تھی بلکہ 1949ء کے قاری کو شاید احساس بھی نہ ہوا ہوگا کہ یہاں کچھ لذت جسم والے معاملات بھی ہیں "ماورا" کی نظموں کی مبینہ فحاشی یا جنسیت کے بارے میں راشد صاحب کی وضاحت اس بات کو دوبارہ ثابت کرتی ہے کہ راشد صاحب کے خیال میں اردو کا قاری اب بھی ان کے اسلوب بیان اور طرز فکر سے مانوس نہیں ہوا تھا غلط یا صحیح یہ بات انھیں پریشان کرتی رہی۔" ۲

شمس الرحمٰن فاروقی کی دو باتیں بظاہر سامنے کی ہیں مگر ان کا بنیادی رشتہ راشد کی شاعری اور تنقیدی فکر سے ہے۔ فاروقی صاحب نے ن۔م۔ راشد کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ یہ خیال کرتے تھے کہ 1949ء کا قاری ان کے اسلوب بیان سے مانوس نہیں ہوا تھا، اور یہ بات انھیں پریشان کرتی رہی۔ فاروقی صاحب کا یہ نکتہ ن م راشد کے مطالعے کا بنیادی مسئلہ ہے۔ انھوں نے صرف ماورا کے دیباچے کے تعلق سے ن۔م۔ راشد کی پریشانی کا ذکر کیا ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ان کی تمام تنقیدی تحریروں میں یہ پریشانی واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ ن۔م۔ راشد کے کسی اور

معاصر نے اپنی شاعری کے سلسلے میں شاید ایسی فکر مندی کا اظہار نہیں کیا۔ سوال یہ ہے کہ 2010ء کا قاری ن۔م۔راشد کی شاعری سے کتنا مانوس ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ن۔م۔راشد کبھی مقبول عام شاعر نہیں رہے۔ اس بات سے ان کے شعری مرتبہ پر کوئی حرف نہیں آتا۔ لیکن ان کی بعض تحریروں سے محسوس ہوتا ہے کہ فیض کی مقبولیت بھی ان کی پریشانی میں اضافے کا سبب بنی۔ مقبول کا لفظ عام طور پر ادبی دنیا میں دوسرے اور تیسرے درجے کی شاعری کے لیے مخصوص سمجھا جاتا ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ن۔م۔راشد کی مشکل پسندی اردو کے مخصوص قارئین کے لیے بھی پریشان کن رہی ہے۔ خود راشد کو بھی اس حقیقت کا شدید احساس تھا۔ راشد کی چند نظموں کے عنوانات اور مصرعے بھی ہمیں یاد ہیں مگر فاروقی صاحب کا یہ جملہ بہت بامعنی ہے "راشد صاحب کے خیال میں اردو کا قاری اب بھی ان کے اسلوب بیان اور طرز فکر سے مانوس نہیں ہوا ہے۔"

شمس الرحمٰن فاروقی نے جس قاری کی طرف اشارہ کیا ہے اس میں ادب کا عام ہی نہیں بلکہ خاص قاری بھی شامل ہے۔ ن۔م۔راشد کے نام سلیم احمد کا خط کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے اپنے ساتھ میراجی کا نام بار بار دہرایا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راشد کی نظر میں میراجی اور خود ان کی شاعری کے کچھ مسائل مشترک ہیں۔ یہاں سلیم احمد کے نام لکھے گئے خط کے چند جملے دیکھیے جو ن۔م۔راشد کی شاعری کی تفہیم کے ساتھ ان کے ادبی شعور کا بھی اہم حوالہ ہیں۔

"آپ کے مضمون کی داد اس لیے نہیں دے رہا کہ اس میں ایک حد تک میری ستائش کا پہلو نکلتا ہے بلکہ اس لیے کہ اردو ادب کے تنقید نگاروں میں غالباً آپ پہلے شخص ہیں جس نے میراجی کی اور میری شاعری کی غایت الغایات تک پہنچنے کی سعی کی ہے...... میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں۔ لیکن ہم دونوں نے اردو شاعری میں غالباً پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا ہے کہ جسم اور روح گویا ایک ہی شخص کے دو رخ ہیں اور دونوں میں کامل آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت اپنے کمال تک نہیں پہنچ سکتی...... فحاشی اخلاق کی اصطلاح ہے یا قانون کی، بے شک شاعر یا ادیب کی معاشرتی ذمہ داریوں کے باعث فحاشی کا مقام ادب میں بھی نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن ہم دونوں کی شاعری میں جس کو فحاشی یا بعض اوقات تلذذ پرستی کہا جاتا ہے وہ جہاں تک میں جانتا ہوں کہیں موجود نہیں، جسم یا جنس کا ذکر محض ضمنی ہے۔ میرا یہ خط اگر معذرت نامہ بن ہی گیا ہے تو لگے ہاتھوں ایک اور سنگین اعتراض کا ذکر کیوں نہ کر دوں؟ میں ایسی زبان استعمال کرتا ہوں جس میں عربی اور فارسی کی آمیزش ہوتی ہے...... کوئی لفظ اپنی جگہ اجنبی یا مشکل نہیں ہوتا۔ اس کا اجنبی یا مانوس ہونا اور اس کا مشکل یا

آسان ہونا، سیاق وسباق پر منحصر ہے۔ آج تک کسی نقاد نے یہ کیوں نہیں لکھا کہ فلاں لفظ نظم کے سیاق وسباق یا اس کی فضا سے لگا نہیں کھاتا۔ تیسرے ہم غالب کے اجنبی الفاظ یا ازرا پاؤنڈ کے نامانوس لغت کیوں کر ہضم کر جاتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ کوئی بھی شاعر ایسا نہ ہوگا جسے اظہار کی دقتوں کا سامنا ہو، اور وہ ایک حد تک نامانوس الفاظ کا سہارا نہ لے۔''[۳۴]

اس اقتباس سے پانچ باتیں بطور خاص اخذ کی جا سکتی ہیں۔

(۱) جسم اور روح میں کامل ہم آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت بھی ادھوری ہی رہتی ہے۔

(۲) فحاشی ایک ایسی شے ہے جو ادب اور معاشرہ دونوں کے لیے غیر مناسب ہے۔

(۳) راشد اور میراجی کی شاعری پر جس فحاشی اور تلذذ پرستی کا الزام لگایا جاتا ہے وہ ان دونوں کی شاعری میں سرے سے ہے ہی نہیں۔

(۴) لفظ بنیادی طور پر نہ تو مشکل ہوتا ہے اور نہ ہی نامانوس۔

(۵) لفظ کے نامانوس یا مشکل ہونے کا جواز نظم کے باہر نہیں بلکہ نظم کے اندر تلاش کرنا چاہیے۔ن۔م۔راشد کی یہ بات اپیل کرتی ہے کہ ہر شاعر کو اظہار کی دشواریوں سے گزرنا پڑتا ہے اور نامانوس الفاظ استعمال کرنا اس کی مجبوری ہے لیکن اظہار کی دشواریوں کو ہر کس و ناکس کے ساتھ وابستہ کر دینا ٹھیک نہیں۔''کوئی بھی شاعر'' کی جگہ اگر وہ اچھے یا اہم شاعر کا لفظ استعمال کرتے تو زیادہ بہتر ہوتا۔ن۔م۔راشد نے اپنی مشکل پسندی کے جواز میں قارئین کے ذریعہ غالب اور ایذرا پاؤنڈ کے نامانوس لغت کو ہضم کر جانے کی بات کہی ہے۔ ظاہر ہے ن۔م۔راشد جیسے بڑے شاعر کو اس کا حق پہنچتا ہے۔ن۔م۔راشد نے فحاشی کے ضمن میں جس معاشرتی ذمے داری کا حوالہ دیا ہے اس کی ایک وجہ تو اجتماعی زندگی میں ن۔م۔راشد کی غیر معمولی دلچسپی ہے اور دوسری وجہ ترقی پسندوں کی جانب سے سماجی اور اجتماعی زندگی پر حد سے زیادہ اصرار کا ردِ عمل ہے۔ ''ماورا'' کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچے میں بھی انھوں نے اسی تشویش کا اظہار کیا ہے۔

''اس میں شک نہیں کہ فحش یا جنسیت اپنی حدوں سے گزرنے لگیں تو وہ فرد اور اجتماع کے رشتے کو منقطع کر دیتی ہیں اور اجتماع کو ابتری کے کنارے لا کھڑا کرتی ہیں۔''

فحاشی اور جنسیت کے تعلق سے ن۔م۔راشد کے موقف کو اردو معاشرے میں عام کرنے کی ضرورت تھی۔ن۔م۔راشد کے یہاں جدیدیت کی تمام تر حمایت کے باوجود اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ شعر و ادب کا کام محض تجربے کرنا نہیں ہے، اور تجربہ برائے تجربہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ کلاسیکی تمثیلات، استعارات کو ایک بوجھ تصور کرتے ہوئے اردو کے تمام اہم شعرا پر طنز کرتے ہیں

کہ شمع و پروانہ اور گل و بلبل کے بغیر ان کا کام نہیں چلتا۔ ن۔م۔راشد قدیم تمثیلات کے سلسلے میں جس غم و غصے کا اظہار کرتے ہیں وہ بعض اوقات ان کا نفسیاتی مسئلہ بن جاتا ہے۔ بغاوت ان کے نزدیک ادب کی بقا کے لیے ضروری ہے۔ ن۔م۔راشد نے بیشتر تحریروں اور خصوصاً ''ماورا'' کے دیباچے میں اپنے شعری اور ادبی مسلک کو تمام طرح کی مروّجہ اور فرسودہ اخلاقیات سے ماورا بتایا ہے۔ ایک تخلیق کار آزادانہ طور پر زندگی اور کائنات کے درمیان جس بامعنی رشتے کی جستجو کرتا ہے وہ خود ایک بڑی اخلاقیات کا علامیہ ہے۔ انفرادیت کی نشو و نما میں اگر کوئی چیز حارج ہے تو وہ ادب اور کائنات دونوں کے لیے خطرناک تصور کرتے ہیں۔ ن۔م۔راشد نے انفرادیت کو آزادہ روی کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ وہ مذہب کو بھی انفرادیت کی راہ میں ایک رکاوٹ مانتے ہیں۔ اردو شاعری میں مذہب کے ظاہری رسم و رواج کی مخالفت بھی انھیں جامد نظر آتی ہے۔ اس جمود کا ذمے دار وہ طے شدہ تمثیلات اور تصورات کو قرار دیتے ہیں۔ ن۔م۔راشد کا تنقیدی و تخلیقی ذہن فکر و اسلوب دونوں کے تعلق سے کسی طرح کی تقلید کو گوارا کرنے پر آمادہ نہیں۔ وہ وقفے وقفے سے ادب کی دنیا میں کوئی نیا انقلاب دیکھنا چاہتے ہیں۔ حالی کو انھوں نے اردو کا پہلا باغی قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

> ''دراصل حالی کی بغاوت قدیم تمثیلات کے خلاف نہ تھی بلکہ اس عشقیہ شاعری کے خلاف تھی جسے وہ بزعم خود سود مند نہیں پاتا تھا کیونکہ اسے ادب کو بھی اخلاقی معیار سے جانچنے کے سوا کوئی اور طریقہ کار معلوم نہ تھا۔ قدیم تمثیلات اور اصناف سخن کے خلاف جن میں غزل بھی شامل تھی اس کی بغاوت محض ضمنی تھی۔ حالی نے بہت بڑا کام کیا ہوتا اگر اس نے قدیم تمثیلات اور تصورات کو اوّلاً تباہ کرنے کی کوشش کی ہوتی جنھوں نے ہماری شاعری کو یخ بستہ کر دیا ہے یا قدیم اصناف سخن مروجہ بحور و قوافی میں اتنی آزادی اور ترمیم قبول کر لی ہوتی کہ نئے خیلات کے اظہار کے لیے نئے شعرا کو نئی شاہراہیں مل جاتیں۔''[۴۴]

حالی کی تنقیدی خدمات اور ان کی ادبی معصومیت پر کچھ نہ کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ حالی کو کبھی خیال نہ آیا ہوگا کہ وہ ادب اور سماج کے جس افادی اور تعمیری پہلو پر زور دے رہے ہیں وہ آیندہ نسل کے تنقیدی اور تخلیقی ذہن کو اس قدر متاثر کرے گا۔ حالی کی بغاوت قدیم تمثیلات کے خلاف نہ تھی اور انھیں ادب کو اخلاقی معیار سے جانچنے کے سوا کوئی اور طریقہ معلوم نہ تھا۔ اس قسم کی اور باتیں حالی کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں لیکن یہ بات بھلادی جاتی ہے کہ ہر نسل اپنے پیش رو سے جو بغاوت کرتی ہے اسے اس عہد کی مخصوص صورت حال کی روشنی میں دیکھنا چاہیے اگر حالی کو

اخلاقی معیار کے علاوہ ادب کو پرکھنے کا کوئی طریقہ معلوم نہ تھا تو اس میں حرج ہی کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حالی کے پاس ایک سماجی ایجنڈا تھا اور حالی کے لیے ممکن نہیں تھا کہ وہ اپنی ادبی روایت کو پوری طرح پامال کر دیں۔ یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا قدیم تمثیلات اور تصورات کی تباہی اعلیٰ ادب کی ضامن ہو سکتی ہے۔ ن۔م۔راشد لکھتے ہیں:

''مزید برآں اجتہاد کرنے کے لیے صرف قدیم ہیأت شعری کی تخریب ہی کافی نہیں بلکہ اس تخریب میں سے تعمیری ادب کو ایک نئی صبح کی طرح نمودار ہونا چاہیے۔ اس اجتہاد کا جواز صرف وہ افکار و خیالات ہی پیش کر سکتے ہیں جن کی خاطر کسی ادیب نے اپنے لیے نئے راستے اختیار کیے ہیں۔ یہی وہ پابندی ہے جو ادبی بے اصولیوں میں کمی پیدا کر سکتی ہے جس سے ادبی اجتہاد محض ناسور بننے سے بچ جاتا ہے۔ ۵

اس اقتباس سے بہت واضح ہے کہ ہیئتی تجربے کے نام پر ادبی معاشرے کو بے راہ روی کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔ لیکن ادب کی دنیا تو جمہوری نظام کے تحت چلتی ہے۔ اس میں ہر شخص کو اپنے انداز میں اظہار خیال کی آزادی ہے۔ اجتہاد کو ناسور بننے سے بچانے کے لیے لازماً باز پرس کی ضرورت پڑے گی ورنہ ہر کس و ناکس خود کو ان افکار و خیالات کا حامل ٹھہرائے گا جس کا ذکر ن۔م۔راشد نے کیا ہے۔ جہاں تک تخریب سے تعمیری ادب کی صبح کے نمودار ہونے کا معاملہ ہے تو یہ دیکھنا چاہیے کہ تخریب کے عمل سے گزرنے والا شخص کون ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں نئی ہیئتوں کے تجربے کو نئے افکار و خیالات سے مشروط بتایا گیا ہے۔ اپنے ایک اور مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' میں وہ لکھتے ہیں:

''اردو میں اب تک اس عمداً انحراف کی جو مثالیں ملتی ہیں ان میں ایک طرف تو ہیئت کی آزادی ہے یعنی قافیے اور مصرعے کے ارکان اور بندوں کی ترتیب میں آزادی اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ تینوں چیزیں شعر کو روایتی قالب میں ڈھالتی ہیں اور جب تک شاعر اس روایتی قالب کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکے روایتی موضوعات یا تصورات یا طرز بیان سے بچ نہیں سکتا اور یہ طرز خیال بذات خود جدیدیت کا حامل ہے کہ شاعر کو روایتی تار و پود سے الگ رہ کر شعر کہنا چاہیے۔'' ۶

ن۔م۔راشد ہیئت اور موضوع دونوں میں تبدیلی کے حامی ہیں اور ان کی نظر میں جدیدیت اسی تبدیلی کی علامت ہے۔ لیکن وہ ان تبدیلیوں کے سیاق میں کبھی ہیئت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں تو کبھی موضوع کو۔ وہ ایک مقام پر لکھتے ہیں کہ افکار میں تبدیلی کے بغیر ہیئت کی تبدیلی ادبی شعبدہ گری کے سوا کچھ نہیں مگر مندرجہ بالا اقتباس میں وہ روایتی موضوعات سے آزادی کے

لیے ہیئت کی آزادی کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ن۔م۔راشد نے اپنے خط میں موضوع اور ہیئت کی ہم آہنگی پر جیسی متوازن گفتگو کی ہے وہ یہاں دکھائی نہیں دیتی۔انھیں جب یہ محسوس ہوتا ہے کہ جدیدیت ہیئت پرستی کی سرحد میں داخل ہورہی ہے تو اچانک وہ موضوع اور مواد کی اہمیت کو زیر بحث لے آتے ہیں۔ن۔م۔راشد کی اس کشمکش کا سبب تلاش کرنا کوئی مشکل نہیں۔اس کشمکش کی حامل تحریریں ۱۹۶۰ء کے آس پاس کی ہیں اور جن خطوط میں ہیئت اور موضوع کے متعلق ان کے یہاں ہم آہنگی اور توازن کا احساس ہوتا ہے وہ بعد کے ہیں۔ن۔م۔راشد نے ''جدیدیت کیا ہے'' کی ابتدا میں جدیدیت کو روایت سے بالکل ہی کاٹ کر دیکھا ہے وہ جدیدیت کو ایک ایسا فکری و لسانی رویہ مانتے ہیں جس پر روایت کی کوئی پرچھائیں نہ پڑتی ہو۔ان کی نگاہ میں جدیدیت اول و آخر عصریت کا نام ہے۔

''جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہوسکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔''[۷]

کیا شعر و ادب کے حوالے سے جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف قابل قبول ہوسکتی ہے جس میں روایت کا کوئی عمل دخل نہ ہو،اس کا جواب نفی میں ہوگا۔جدیدیت کا عصریت سے گہرا رشتہ تو ہوسکتا ہے مگر عصریت ماضی سے کس طرح منحرف ہوسکتی ہے۔اگر عصریت اپنے عہد کی زندگی کا دوسرا نام ہے تو زندگی چاہے کتنی ہی تبدیل ہوجائے وہ انسانی زندگی کے ایک تسلسل کے طور پر دیکھی جائے گی۔معاصر انسانی صورت حال اگر جدیدیت ہے تو اس کے نشانات ماضی میں بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔لباس اور کھانے پینے کے طریقے کی تبدیلی خود ن۔م۔راشد کی نظر میں بہت اہم نہیں بلکہ وہ ذہنی تبدیلی کے خواہاں ہیں،لیکن ذہنی تبدیلی کا مطلب ذہن کا عصریت میں محبوس ہوجانا نہیں۔خود ن۔م۔راشد کی شاعری جدیدیت اور عصریت کی اس تعریف پر پوری نہیں اترتی۔اس سلسلے میں ان کی صرف ایک نظم ''سبا ویراں'' کا حوالہ کافی ہے۔نظری طور پر کچھ کہنا اور بات ہے اور اسے تخلیقی سطح پر ثابت کرنا دوسری بات ہے۔ن۔م۔راشد نے اس حقیقت کو بالکل نظر انداز کردیا ہے کہ انسانی تجربات اور مشاہدات میں کچھ مشترک عناصر بھی ہوسکتے ہیں جو عصریت کو روایت سے جوڑتے ہیں:

''فوری قسم کے خیالات کا اظہار جو جدید شاعری کے ایک طبقے کی خصوصیت ہے ایک حد تک جدید صحافت نگاری کا نتیجہ ہے۔''[۸]

اردو میں جدیدیت کی روایت کا حوالہ دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔

"اردو میں بھی یہی بات بڑی حد تک ولی، میر تقی میر اور میر درد پر صادق آتی ہے۔انھوں نے فارسی سے اپنے انداز بیان اور خیالات کا تار و پود مستعار لیا لیکن اسے اپنے زمانے کے اور اپنے شخصی نفسیاتی مسائل سے مربوط کر کے جدید شاعری پیدا کی۔ان سب سے نظیر اکبر آبادی زیادہ جدید شاعر تھا جس نے نئی بحروں اور نئے موضوعات کی ہم آہنگی سے جدید شعر کہے۔" [9]

اس اقتباس میں شخصی اور نفسیاتی مسائل کا فقرہ بہت ہی بامعنی ہے۔اگر ولی، میر اور میر درد نے فارسی سے انداز بیان اور خیال مستعار لیا تھا تو ایسے میں ان شعرا کو بھی ایک معنی میں روایتی کہا جا سکتا ہے۔ن۔م۔راشد روایت کو جس طرح جھٹکنا چاہتے ہیں عملی سطح پر وہ ممکن نہیں ہے۔ ن۔م راشد کو یہ بتانے کی بھلا کون جرأت کر سکتا تھا کہ شاعری میں لفظیاتی نظام کا پرانا یا نیا ہونا اہم تو ہے لیکن اصل بات وہی ہے جسے انھوں نے شخصی اور نفسیاتی مسائل سے مربوط ہونا قرار دیا ہے۔ شخصی اور نفسیاتی مسائل زمانے سے بے تعلق نہیں ہوتے۔ ولی، میر اور میر درد کو بڑی حد تک جدیدیت کا شاعر قرار دینے کے بعد فوراً نظیر اکبر آبادی کو سب سے زیادہ جدید شاعر بتانا غلط تو نہیں لیکن سچ تو یہ ہے کہ نظیر اپنی تمام تر عصریت اور نئے پن کے باوجود ولی، میر اور میر درد کے رنگ و آہنگ کے شاعر نہیں ہیں۔نظیر اردو شاعری کے ایک مخصوص رنگ کا نمائندہ شاعر ہے اسے جدید کہا جا سکتا ہے مگر اس کی جدیدیت اور میر کی جدیدیت میں بڑا فرق ہے۔ان سوالات کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کی مختلف صورتیں اردو شاعری میں موجود ہیں۔لیکن شخصی اور نفسیاتی مسائل سے نظیر کی شاعری بڑی حد تک خالی ہے۔اس کی وجہ نظیر کا وہ اجتماعی سروکار ہے جس نے انھیں بہت کم اپنی ذات کے نہاں خانے میں اترنے کا موقع دیا۔ن۔م۔راشد نے بالآخر یہ لکھ دیا کہ: "تاہم ہر جدت وقت گزرنے پر خود روایت بن جاتی ہے۔اس سے کسی کو مفر نہیں" لیکن ن۔م۔راشد (جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں) روایت اور جدیدیت کے فطری رشتے پر کوئی اظہار خیال نہیں کرتے۔اپنے مضمون جدیدیت کیا ہے کہ اختتام پر انھوں نے زبان اور تجربے پر بہت ہی بامعنی گفتگو کی ہے۔

"کسی فن کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی زبان سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں وہ زبان وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں ڈھل کر قاری تک پہنچنا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔" [10]

ن۔م۔راشد کی بعض آرا کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا تنقیدی ذہن انسانی تجربات و مشاہدات کے تعلق سے ہیئت میں سوچ رہا ہے ان ہی آرا کے سبب ان پر ہیئت پرستی کا

گمان ہوتا ہے مگر یہ جملہ بڑا معنی خیز ہے کہ ''فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں'' ہیئت کو زبان کہنا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ کسی فن پارے کے روبرو ہوتے ہی ہمارے ذہن میں اس کا ہیئتی اور فنی ڈھانچہ ابھرنے لگتا ہے۔ لیکن ادب اس ہیئتی ولسانی ڈھانچے کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اس بہت کچھ کو ن۔م۔راشد نے تجربات اور مشاہدات کا نام دیا ہے۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ انسانی تجربات اور مشاہدات کو روشن اور تاریک خانوں میں تقسیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک اچھے فن پارے کی خوبی یہ ہے کہ وہ قاری کے ادراک کو روشن کرے۔

ن۔م۔راشد جدید ادب کے نام پر ان تحریروں کا بھی استقبال کرتے ہیں جو محض ہیئت پرستی کا نمونہ ہیں۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کلاسیکی موضوعات اور اسالیب سے بغاوت کی صورت میں کچھ فیشن زدہ تخلیقات بھی وجود میں آتی ہیں۔ ن۔م۔راشد نے جدید ادب کی ایک اہم پہچان اس کی انفرادیت کو بتایا ہے لیکن انفرادیت ان کی نگاہ میں اسی وقت بہت بامعنی ہوسکتی ہے جب اس میں آفاقی عناصر بھی پوشیدہ ہوں۔ انفرادیت کو انھوں نے شخصی اور نجی فکر اور اسلوب کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ابہام کو وہ جدیدیت کا لازمی عنصر نہیں سمجھتے۔ جدید شاعری کے منصب اور مزاج پر گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شعر کو شخصی ملکیت کے درجے سے بلند کرکے عالمگیر اور آفاقی بنانا چاہتی ہیں۔ شاعری کو افراد کے شخصی تجربات کے بجائے تمام انسانوں کی بنیادی ضروریات کے اظہار کا ذریعہ بنانا چاہتی ہیں۔''[11]

''انسانوں کی بنیادی ضروریات سے'' ن۔م۔راشد کی مراد کیا ہے۔ اس کی تعبیر کئی طرح سے ہوسکتی ہے۔ ن۔م۔راشد ادب کے ذریعہ انسانی ذہن اور احساس میں ایک روشنی پیدا کرنے کی بات کرتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی یہ نہیں لکھا شعر و ادب سے سماج میں کوئی انقلاب آسکتا ہے۔ انسانی آبادی کا ایک چھوٹا سا طبقہ ادب میں دلچسپی لیتا ہے۔ ادب کے ذریعہ انسانی ذہن اور احساسات میں جو روشنی پیدا ہوتی ہے وہ ن۔م۔راشد کی نظر میں تمام مذہب وملت سے ماورا ہے، لیکن ادب انسانوں کی بنیادی ضرورت اسی وقت پوری کرسکتا ہے جب وہ ہیئت پرستی سے بلند ہوجائے۔ ن۔م۔راشد کی مشکل یہ ہے کہ وہ ادب میں نئے تجربے پر اصرار کے ساتھ اس تشویش کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ کہیں فن پارہ ہیئت پرستی کی نذر نہ ہوجائے۔

> ''مولوی محمد اسماعیل میرٹھی اور شرر کے بعد فارم کے تجربے ایک محدود حد تک علامہ اقبال اور ان کے زمانے کے بعض شاعروں مثلاً نادر کاکوری، نظم طباطبائی اور پنڈت کیفی وغیرہ نے بھی کیے۔ خود علامہ اقبال نے اپنے تجربوں کو زیادہ فروغ نہ دیا۔ غالباً اس لیے کہ انھیں محض فارم کا شاعر

بن کر رہ جانا گوارا نہ تھا۔"[۱۲]

اقبال کے بارے میں ن۔م۔راشد کی اس رائے سے تو یہی لگتا ہے کہ ہیئتی تجربے میں زیادہ دلچسپی کسی کو ہیئت کا شاعر بھی بنا سکتی ہے۔ن۔م۔راشد نے اقبال کی ایک نظم "نغمۂ ساربان" کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اقبال کی یہ نظم قافیوں کی تکرار، اختصار اور مضمون کے مطابق بحر کے استعمال کے سبب حفیظ کی شاعری کا پیش رو بن گئی ہے۔

ن۔م۔راشد نے اپنے مضمون "حلقۂ ارباب ذوق اور زبان و ادب کے مسائل" میں حلقۂ ارباب ذوق کی خدمات کو اجاگر کیا ہے اور اس حوالے سے میراجی کی شعری خدمات کا اعتراف بھی کیا ہے۔قدیم اور جدید ادب کے سلسلے میں یہاں بھی کچھ وہی باتیں دہرائی گئی ہیں، جن کا ذکر پہلے آچکا ہے۔واضح رہے کہ ن۔م۔راشد کی یہ تحریر خطبۂ صدارت ہے جو انھوں نے ۱۴ ستمبر ۱۹۵۶ء کو حلقہ ارباب ذوق میں پیش کیا تھا۔لیکن ن۔م۔راشد نے میراجی کی خدمات کے اعتراف میں چند ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن سے ن۔م۔راشد کے تنقیدی افکار کا اظہار ہوتا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"خودفہمی اور زندگی شناسی کی جو کوشش میراجی کے کلام میں ملتی ہے کسی اور جدید شاعر کے کلام میں نہیں ملتی۔میراجی کے دل میں زندگی کے لیے جو خلوص اور عبودیت پائی جاتی ہے وہ اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے اپنی شاعری کو کبھی غیر ادبی تصورات سے آلودہ نہ ہونے دیا۔"[۱۳]

جدید شاعری پر گفتگو کرنا ن۔م۔راشد کے لیے شعر گوئی کے بعد دوسرا سب سے بڑا اہم ادبی فریضہ رہا ہے۔انھوں نے ساقی فاروقی کو جو خطوط لکھے ہیں ان کے بیشتر مسائل جدید شعری رویے سے متعلق ہیں۔ان خطوط میں ن۔م۔راشد تنقیدی نظم وضبط کے ساتھ اظہار خیال کرتے ہیں۔ان کی ذہانت، صفائی اور منطقیت کو دیکھ کر یہ خلش پیدا ہوتی ہے کہ کاش انھوں نے جدید شعری رویوں کو باضابطہ اپنا موضوع بنایا ہوتا۔بہرحال ساقی فاروقی کا ہمیں ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے ن۔م۔راشد سے بعض اہم اور حساس سوالات کیے۔جدید ادب ن۔م۔راشد کی نظر میں فکر و اظہار کی سیدھی اور سپاٹ لکیر کا نام نہیں ہے۔انھوں نے ادب کے مقامی اور آفاقی تناظر سے بھی بحث کی ہے۔ہماری معاصر تنقید میں بھی اسی بحث کو مرکزیت حاصل ہے۔ن۔م۔راشد مغرب سے اخذ و استفادے کے باوجود یہ نہیں بھولتے کہ باہر سے لایا ہوا کوئی تخلیقی پودا اسی وقت پھل پھول سکتا ہے جب وہ ہمارے جغرافیائی اور ثقافتی مزاج سے ہم آہنگ ہوگا۔لیکن ن۔م۔راشد ساقی فاروقی کے اس نظریے کو سختی سے رد کردیتے ہیں کہ جب کوئی مغرب سے

مرعوب ہوکر علم و آگہی کی بھیک مانگتا ہے تو وہ انیس ناگی اور افتخار جالب کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ ن۔م۔راشد اردو کے ادیبوں اور تخلیق کاروں کو خبردار کرتے ہیں، اپنی تہذیبی اور ادبی وفاداری کے نام پر وہ کہیں کنویں کے مینڈک نہ بن جائیں۔ ن۔م۔راشد سرحدوں کو وسعت دینے کا مشورہ دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان سے بڑھ کر کوئی اور دوسری شے تخلیق کاروں کے لیے اہم نہیں ہے۔ انھوں نے انسان اور انسانیت پر بہت زور دیا ہے:

> ''میں تو ایسے عالمگیر یا عالمی یا آفاقی ادب سے ارادت رکھتا ہوں جو سرحدوں سے بے نیاز ہو، اور انھیں پشت پا پھینک دے جو اس انسان سے الجھا ہوا ہو جس کا وطن محض اس کی انسانیت ہے...... اسی مخلوق کی بقا کے لیے سیکڑوں مذاہب ہزاروں فلسفے اور ان پر مبنی ہزاروں سیاسی، اقتصادی اور اجتماعی سلسلے وجود میں آئے...... بے شک میری شاعری میں اپنی پاکستان اصل کی طرف بے شمار اشارے ہیں۔ یہ بھی شاید میرے علم و بصیرت میں تناسب کی کا نتیجہ ہو لیکن مجھے ہمیشہ انسان اور مجموعی انسان کی آزادی اور مسرت سے واسطہ رہا ہے۔''[۱۴]

ن۔م۔راشد کی انسان دوستی پر مجھے ترقی پسندوں کی انسان دوستی کا گمان ہوتا ہے لیکن اسی خط میں وہ ترقی پسندوں کی انسان دوستی کے تعلق سے بہت ہی سخت لہجہ اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند اقبال ہی کے مانند انسانی مسائل سے دست و گریباں تھے ان کا فارمولا ان کی خاطر کسی اور نے تیار کیا تھا۔ درحالے کہ اقبال کا فارمولا علم و حکمت، سوچ بچار اور تجربے کا حامل تھا۔ اس لیے اقبال کی موت ترقی پسندوں کی موت سے مختلف ہوگی اور اسے ایک طویل زمانہ درکار ہوگا۔''[۱۵]

ن۔م۔راشد کی نظر میں بجا طور پر شاعر و ادیب کی داخلی تڑپ اور وجودی فکر زیادہ اہم ہے۔ بھلا اس بات سے کون انکار کرے گا لیکن ترقی پسندوں پر اعتراض کرتے وقت انھیں فیض کا نام بھی یاد نہیں آیا۔ وہ اپنے ایک خط میں اس کا ذکر بھی کرتے ہیں کہ فیض کے مجموعہ کلام کا وہ دیباچہ لکھنا چاہتے ہیں۔ کئی مقامات پر انھوں نے فیض کی شاعرانہ اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ ترقی پسندوں کی موت اقبال کی موت سے مختلف ہوگی اور اسے ایک طویل مدت درکار ہوگی۔ یہ ایک جذباتی بیان ہے جس کی اہمیت وقت کے ساتھ اور بھی کم ہوتی جائے گی۔ ن۔م۔راشد ترقی پسندوں کی فارمولا بندی کی گرفت کرتے ہوئے اس کی گنجائش نہیں رکھتے کہ کوئی شاعر فارمولے کا پابند ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی اندرونی آواز کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس

میں وہ اقبال کی موت کو ترقی پسندوں کی موت سے مختلف بتاتے ہیں مگر سبطِ حسن کو ایک خط میں ادیب کی تخلیقی آزادی پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مجھے صرف یہ اعتراض ہے کہ مجھ سے کوئی کیوں کہے کہ میں ایسا ادب تخلیق کروں اور ویسا ادب تخلیق نہ کروں۔ رومی اور اقبال سے کس نے کہا تھا کہ وہ اسلامی شاعری کریں۔ نرودا سے کس نے کہا تھا کہ وہ ترقی پسندانہ شاعری کرے..... میں نعرہ بازی سے بھی نہیں ڈرتا۔ حبیب جالب کے کلام میں نعرہ بازی ہے لیکن ایسی کہ دل پر اثر کرتی ہے۔ جعفر طاہر جو اصطلاحاً ترقی پسند نہیں خطابت کا رسیا ہے۔ لیکن اس کی خطابت اس کی شاعری کی نفی نہیں کرتی اور کتنے نام گنواؤں.....''[۱۶]

اسی خط میں ن۔م۔راشد ایک اور اہم بات لکھ جاتے ہیں۔

> ''مجھے اس سے بھی غرض نہیں کہ اس تعہد کا اظہار فنی پیرائے میں ہوا ہے یا نہیں مجھے صرف اس کا اظہار مقصود ہے کہ میں اس پر مجبور ہوں کہ یہی میرا دردِ دل ہے وہ حسی تجربات کی روح میں جذب ہو یا نہ ہو مجھے اس سے کوئی واسطہ نہیں۔''[۱۷]

ان خیالات کے پیچھے ایک تخلیق کار کا تخلیقی اعتماد اور اس کی وسعتِ نظر دونوں پوشیدہ ہے۔ اس وسعت نظر کا تو تقاضا تھا کہ وہ ترقی پسندوں اور اقبال کے بارے میں اتنا سخت لہجہ اختیار نہ کرتے۔ یہاں سوال یہ ہے کہ ن۔م۔راشد کے یہاں یہ تضاد کیوں کر پیدا ہوا، اس کا جواب یہ ہوسکتا ہے کہ راشد نے مختلف اوقات میں یہ خطوط لکھے تھے، لہٰذا مختلف اوقات کی مختلف ذہنی کیفیات ان کے تنقیدی موقف پر اثر انداز ہوئیں۔ لیکن شاعر اور ادیب کی مکمل تخلیقی آزادی کے تعلق سے ان کے یہاں کوئی کشمکش نہیں ہے۔ ان کا یہ کہنا کہ میں نعرہ بازی سے نہیں ڈرتا اور حبیب جالب کی نعرہ بازی میرے دل پر اثر کرتی ہے، ان کے ایک سچے قاری اور سامع ہونے کی دلیل ہے۔ خط میں اس کی گنجائش نہیں تھی کہ وہ اس رمز پر سے پردہ اٹھاتے کہ آخر نعرہ بازی کی حامل شاعری میں ایسا کون سا جادو ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ ن۔م۔راشد کا یہ جملہ بھی بہت معنی خیز ہے کہ ''لیکن اس کی خطابت اس کی شاعری کی نفی نہیں کرتی۔'' مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب عام طور پر لوگ نعرہ بازی یا خطابت کو غیر ادبی کہہ کر نہ صرف اس شاعری ہی کو رد کرتے ہیں بلکہ اس کا مذاق بھی اڑاتے ہیں۔ ن۔م۔راشد میں اتنا حوصلہ ہے کہ وہ بیک وقت ہر طرح کی شاعری کو پڑھ سکتے ہیں اور اس میں جو چیز انھیں اچھی لگتی ہے اس کی تعریف بھی کر سکتے ہیں۔ لیکن وہ ذاتی فکر، ذاتی واردات کو تخلیق کے لیے لازمی تصور کرتے ہیں۔ ن۔م۔راشد کے تنقیدی خلوص پر

یقین اس وقت اور پختہ ہوتا جاتا ہے جب ہم غیر ترقی پسند شاعروں سے متعلق ان کے خیالات پڑھتے ہیں۔ ۱۹۶۶ء میں غلام عباس کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"آج کل کے نوجوان شاعروں نے زبان اور عروض کا جو ننگا ناچ نچانا شروع کیا ہے اس کے مقابلے کی ہمت نہیں۔ شاید تم نے ظفر اقبال اور افتخار جالب کا کلام پڑھا ہو۔ یہ دونوں اور بعض شعرا بڑے اہتمام اور بڑے ہنگامے کے ساتھ اردو دنیا میں وارد ہوئے ہیں۔ شاید ان ہی کا رنگ آئندہ چل نکلے۔ میں ہر تبدیلی کا نیاز مند ہوں لیکن شعر میرے نزدیک "رسائی" کا ایک ذریعہ رہا ہے خواہ اس میں ذاتی عشق ہو، خواہ زمانے بھر کا درد۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ شعر محض ایسے الفاظ کا مجموعہ بن کر رہ جائے جو پتھروں کی طرح لڑھکتے، گونجتے گرجتے چلے آئیں اور آ کر زمین پر ڈھیر ہو جائیں اور ہزار تلاش کے باوجود ان میں سے ایک بھی ہیرا نہ نکلے۔"[۱۸]

ن۔م۔راشد نے حلقۂ ارباب ذوق کے زیر اثر پروان چڑھنے والی جدیدیت کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو جس طرح اجاگر کیا تھا اس کی مثال بعد کے دنوں میں کہیں نہیں ملتی۔ ظفر اقبال اور افتخار جالب کا رشتہ اس جدیدیت سے ہے جس کی سرپرستی ہندستان میں شمس الرحمٰن فاروقی نے کی۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدیت کو حلقۂ ارباب ذوق کے ادبی موقف کا ترجمان سمجھا گیا۔ جس طرح حلقۂ ارباب ذوق کی جدیدیت کا قصہ میراجی اور ن۔م۔راشد کے بغیر ادھورا رہے گا اسی طرح آزادی کے بعد کی جدیدیت ظفر اقبال اور افتخار جالب کے بغیر نامکمل سمجھی جائے گی۔ ن۔م۔راشد کو ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدیت کا نمائندہ بتانے والے لوگ اگر ان کے مندرجہ بالا خیالات کو پڑھ لیتے تو لازماً انھیں راشد سے کچھ ذہنی و فکری بُعد کا احساس ہوتا۔ اس طرح راشد کی تنقیدی فکر اور ان کا تخلیقی رویہ آزادانہ شکل میں قارئین کے سامنے آتا۔ جدیدیوں نے سمجھا کہ راشد تو بنیادی طور پر ادب میں تجربے کا قائل ہے اور وہ تخلیقی آزادی کا سب سے بڑا علمبردار ہے۔ لہٰذا اسے آسانی کے ساتھ غیر ترقی پسند ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ لیکن لوگ یہ بھول گئے کہ ادب میں وجودی فکر کی وکالت کرنے والا ن۔م۔راشد بنیادی طور پر زندگی کا شاعر ہے۔ اسے نہ تو لفظی و معنوی رعایتوں اور مناسبتوں میں دلچسپی ہے اور نہ ہی وہ ماضی پرست ہے۔ وہ شعر و ادب کے حوالے سے مستقبل کی طرف دیکھتا ہے۔ یہ تمام بنیادی سچائیاں، راشد کی شعری تخلیقات میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں اور ان کی تنقیدی نگارشات میں بھی۔ ن۔م۔راشد نے اپنے خطوط میں بعض نظموں کے حوالے سے کچھ وضاحتیں بھی کی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے شعری تجربے کے سلسلے میں کس قدر حساس تھے۔ ان وضاحتوں کو یہ کہہ کر نظر انداز کرنا بڑی

غلطی ہوگی کہ شاعر کے بیانات کو زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے۔ اگر راشد کے نزدیک ترسیل کی اہمیت نہ ہوتی تو اپنی شاعری یا اپنی شاعری کے تعلق سے لکھی جانے والی تنقید کو موضوع گفتگو نہ بناتے۔ انہوں نے ساقی فاروقی کو ایک خط میں لکھا ہے کہ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ کچھ لوگ اپنی شاعری کو پیچیدہ بنا کر جدید شاعر بننا چاہتے ہیں اور آغا عبدالحمید کو خط میں لکھتے ہیں:

> ''میری نظم ''دریچے کے قریب'' کے بارے میں تمھاری تنقید خوب دلچسپ ہے۔ میں نہیں جانتا کہ میں اس ابہام کو کیسے دور کروں جو روز بروز میری شاعری میں پیدا ہو رہا ہے۔''[19]

ابہام کا پیدا ہونا اور ابہام کو پیدا کرنا ان دونوں میں بڑا فرق ہے۔ ابہام کو کیسے دور کروں ایک ایسی بے چارگی کا اظہار ہے جس پر کسی بھی تخلیق کار کو رشک آئے گا۔

ن۔م۔راشد نے ساقی فاروقی کے نام اپنے دو خطوں میں یگانہ اور فراق کی غزلیہ شاعری پر بہت تفصیل کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اصل میں ساقی فاروقی نے ن۔م۔راشد کو ایک خط میں یگانہ اور فراق کو جدید غزل کا پیش رو یا بانی لکھ دیا تھا اور اس سلسلے میں کچھ دلیلیں بھی پیش کی تھیں۔ ن۔م۔راشد نے ان دونوں کی غزلیہ شاعری کو مجموعی طور پر روایتی قرار دیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی بتایا ہے کہ ان کا تخلیقی ذہن اپنی شعری روایت سے الگ ہو کر کچھ سوچتا ہی نہیں تھا۔ یگانہ کے مقابلے میں فراق کے لفظیاتی نظام سے انھیں بہت زیادہ شکایت ہے۔ وہ کچھ مثالیں پیش کرنے کے بعد یہ بھی لکھتے ہیں کہ فراق لفظ کے تخلیقی امکانات سے نا آشنا معلوم ہوتے ہیں، انھیں قوافی کو برتنے کا بڑا شوق ہے، بیت پر بیت کہتے جاتے ہیں۔ فراق کی غزل گوئی پر ن۔م۔راشد کے تمام اعتراضات کم و بیش وہی ہیں جو شمس الرحمٰن فاروقی کے ہیں۔ البتہ ن۔م۔راشد جس کلاسکیت میں فراق کو گرفتار بتاتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی اسی سے فراق کو بڑی حد تک محروم قرار دیتے ہیں۔ ن۔م۔راشد اور شمس الرحمٰن فاروقی کے موقف میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ن۔م۔راشد لفظی و معنوی رعایتوں اور مناسبتوں کے سیاق میں فراق سے اپنی مایوسی کا اظہار نہیں کرتے اور شمس الرحمٰن فاروقی کے اعتراضات میں ان رعایتوں اور مناسبتوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ البتہ بھرتی کے الفاظ اور ایک لفظ کے ہر جگہ ایک ہی طرح سے استعمال کی شکایت ن۔م۔راشد اور شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں مشترک ہے۔ ن۔م۔راشد اور شمس الرحمٰن فاروقی کے تصور جدیدیت میں بنیادی فرق کلاسکیت کے حوالے ہی سے ہے۔ ن۔م۔راشد جدیدیت کو کلاسکیت سے مکمل طور پر آزاد کرنا چاہتے ہیں۔ فراق پر شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک اعتراض یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری سے ان کی آگاہی بہت کم ہے اسی لیے ان کی غزلوں کا لفظیاتی نظام بہت ڈھیلا اور کمزور ہے۔ اب ذرا

ن۔م۔راشد کی رائے ملاحظہ کیجیے:

> ''جہاں تک فراق کا تعلق ہے وہ کلیشے پرستی میں یگانہ سے بھی دو ہاتھ آگے ہیں۔ان کے عجز بیان کا یہ عالم ہے کہ ''ناز'' کا لفظ ہزاروں مرتبہ استعمال کر گئے ہیں اور اس کی مدد سے بے شمار ترکیبیں اپنی شاعری میں جمع کر دی ہیں...... یہ ایک لفظ کیونکر ہر مرض کا نسخہ بن گیا ہے؟ اسی طرح فراق کو رعنا کا لفظ پسند ہے۔نرگس رعنا، قد رعنا اور اسی طرح محبوب کے لیے ''شوخ'' کا پٹا ہوا لفظ بھی نہایت بے پروائی سے استعمال کرتے جاتے ہیں۔دل گم گشتہ، دل ناکام، دل صد چاک، دل خانماں خراب، دل دیوانہ، قلب تپاں وغیرہ کی تکرار سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ شاعر نے ان ترکیبوں کے استعمال میں کس حد تک سوچ سے کام لیا ہے۔ان سب کا استعمال اتنا ڈھیلا ڈھالا ہے کہ شاعر کا خلوص اس پر قربان ہو جاتا ہے۔''[20]

ن۔م۔راشد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''انھوں نے لفظوں کی قوت کو خطرناک حد تک ضرر پہنچایا ہے۔'' ن۔م۔راشد نے اپنی کوئی بات بے دلیل نہیں کہی ہے لہٰذا ان کے تمام اعتراضات نہ صرف اپیل کرتے ہیں بلکہ ان سے شمس الرحمٰن فاروقی کے بعض اعتراضات کو بھی تقویت ملتی ہے۔ ن۔م۔راشد نے فراق کی غزل کے سلسلے میں کچھ تحسینی کلمات بھی لکھے ہیں لیکن ان کے اعتراضات اتنے سخت ہیں کہ تحسینی کلمات دبے دبے سے معلوم ہوتے ہیں۔ن۔م۔راشد کی تمام باتیں اپنی جگہ درست مگر جب وہ فراق کی غزل میں کسی ایک لفظ کی تکرار کو بے جا اور فرسودہ قرار دیتے ہیں تو انھیں ایسے شعر بھی پیش کرنے چاہیے جن میں یہ لفظ نہایت خوبصورت اور تخلیقی سطح پر باوقار معلوم ہوتا ہے۔لہٰذا فراق نے جن الفاظ کی تکرار سے تخلیقی سطح پر کوئی بڑا کام نہیں لیا ہے ان میں کچھ ایسے شعر بھی ہیں جو بھلائے نہیں جا سکتے۔اور فراق کے تمام سنجیدہ قارئین کو فراق کے ایسے ہی شعر یاد ہیں۔اب فراق کے سلسلے میں تحسینی کلمات ملاحظہ کیجیے:

> ''فراق کے یہاں ایک فلسفے کا طنطنہ بھی ہے۔ذوق جمال بھی ان کا دوسروں سے الگ اور جرأت مندانہ ہے۔فطرت کے حسن کی طرف بھی نہایت خوشگوار اشارے ہیں...... اکثر تشبیہیں جو انھوں نے فطرت سے اخذ کی ہیں اچھوتی بھی ہیں اور شگفتہ بھی۔پھر ان کی مختلف الجھاؤ میں سے اس ستارے پر انسان کی تقدیر اور انسانی رشتوں اور ہمارے عہد کی اداسیوں اور پریشانیوں کی طرف توجہ ان کو نہایت حساس شاعر ثابت کرتی ہے۔''[21]

یگانہ کی روایت پرستی بھی ن۔م۔راشد کو پریشان کرتی ہے مگر یگانہ کے بعض شعری محاسن سے وہ اس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ ان کی روایت پرستی کا اثر زائل ہونے لگتا ہے۔زبان و اظہار

کے تعلق سے انھیں فراق کی طرح یگانہ کے یہاں کمزوریاں دکھائی نہیں دیتیں۔ہاں یہ ضرور ہے کہ انھیں یگانہ کے یہاں بھی بعض الفاظ اور تراکیب کی بے جا تکرار نظر آتی ہے۔۱۰ر جون ۱۹۷۵ء کے ایک خط میں ن۔م۔راشد لکھتے ہیں:

''میں مرزا یگانہ کی غزلیں دوبارہ پڑھ رہا تھا اور بعض باتوں کا خیال آیا۔دیکھو یگانہ کا ذہن جمالیاتی تصور سے تو پاک ہے لیکن کہیں کہیں شعر میں ڈرامے کی سی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ خاص طور پر جب ''ارے'' سے مصرع اٹھاتا ہے تو چونکا دیتا ہے۔فراق کے یہاں بھی یہ ''ارے'' بہت جگہ آیا ہے لیکن بھرتی معلوم ہوتا ہے۔وہ جیسے اور الفاظ کی قوت سے بے خبر ہیں۔اسی طرح اس چھوٹے سے لفظ''ارے'' کی قوت سے بھی آگاہ نہیں...... یگانہ میں ایک خوبی اور ہے ان کو اپنی غزل کی طبعی طوالت کا بڑا شعور ہے لیکن فراق کو قافیوں سے عشق ہے۔''[۲۲]

ن۔م۔راشد کا ایک اہم مضمون مبادی تنقید۔اظہار اور ہم کلامی' ہے اس میں متن، قاری، قرأت اور مصنف (شاعر) کے تعلق سے کچھ پیچیدہ مسائل کو نہایت سلجھے ہوئے انداز میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔آج کی تنقید متن قاری اور قرأت کے روایتی تصورات سے بہت آگے نکل آئی ہے لیکن ن۔م۔راشد نے جن مسائل سے بحث کی تھی وہ آج بھی اہم معلوم ہوتے ہیں۔انھوں نے منشائے مصنف کی ترکیب تو استعمال نہیں کی لیکن وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ تخلیق کار قارئین تک اپنی باتوں کو پہنچانا چاہتا ہے۔تخلیقی عمل کے دوران اسے اس کی پروا تو نہیں ہوتی کہ کون اسے پڑھے یا سمجھے گا مگر دوسروں تک اپنی کیفیات و تجربات کو پہنچانا اس کی فطری خواہش ہے۔مضمون کا عنوان'' مبادی تنقید۔اظہار اور ہم کلامی'' سے واضح ہے کہ شعر گوئی ذاتی قسم کی چیز تو ہے مگر یہ اظہار کی خواہش بھی ہے اور ہم کلامی بھی۔ن۔م۔راشد نے'' جمالی تجربہ'' کی اصطلاح پر روشنی ڈالی ہے۔''جمالی تجربہ'' ان کی نظر میں ایک ایسی اصطلاح ہے جس میں جذبات، خیالات کے اظہار کے ساتھ ساتھ بہت سی مرئی اور غیر مرئی اشیا کا ادراک شامل ہے'' جمالی تجربہ'' کو کسی مخصوص موضوع یا خیال سے وابستہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ایک ہی عہد کے دو تخلیق کاروں کا جمالی تجربہ ایک دوسرے سے کچھ مماثل اور مختلف بھی ہو سکتا ہے۔جمالی تجربے کی تعمیر و تشکیل میں تخلیق کار کا بنیادی کردار تو ہوتا ہی ہے اس میں تھوڑا حصہ معاشرے کا بھی ہے۔ن۔م۔راشد نے لکھا ہے کہ:

''جمالی تجربہ صرف حسین اشیا کی قدر و قیمت کی حس سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ ہر شے اور زندگی

کے ہر ذرے سے خواہ کیسا ہی بدصورت کیوں نہ ہو پیدا ہوسکتا ہے کیوں کہ بدصورت چیز بھی
شاعر کے ذہن میں خوبصورت ردِعمل حاصل کرسکتی ہے۔'' ۲۳

ن۔م۔راشد نے ایک عام سی بات کو خوبصورتی کے ساتھ بہت اہم بنادیا ہے۔عموماً کہا جاتا رہا ہے کہ اپنے جذبات و خیالات کو دوسروں تک پہنچانا ایک فطری جذبہ ہے۔ ن۔م۔راشد اس حقیقت سے انکار نہیں کرتے مگر ان کا خیال ہے کہ اظہار خیال کی حد سے بڑھی ہوئی خواہش شاعری کو نقصان پہنچاتی ہے۔

''دیکھنے میں آیا ہے کہ اگر انسانوں کے ساتھ ہم کلامی کی خواہش غالب آجائے تو اظہار کی
صحت اور اس کا ثبات متزلزل ہوجاتے ہیں۔گو علامہ اقبال کی شاعری اس سے مستثنٰی ہے۔'' ۲۴

اس موضوع پر بہت کچھ کہا جاچکا ہے لیکن ن۔م۔راشد کی یہ بصیرت ادب کے عام قارئین تک پہنچنی چاہیے کہ ہم کلامی کی خواہش کا غالب آجانا دراصل شعر و ادب کا چیخ اور اعلان میں تبدیل ہوجانا ہے۔گو کہ زندگی میں ان کی بھی ضرورت پڑتی ہے مگر اچھا اور دیرپا ادب اپنے داخل میں چیخ اور اعلان کو چھپا کر اسے زیادہ پرقوت بنادیتا ہے۔ان کی یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ ہم کلامی کی شدید خواہش کے سبب جو کمزوریاں پیدا ہوجاتی ہیں ان سے اقبال کی شاعری مستثنٰی ہے۔اس میں ایک نکتہ یہ بھی تو پوشیدہ ہے کہ ہم کلامی کی شدید خواہش بذاتِ خود کوئی عیب نہیں ہے مگر ہر شاعر اس خواہش کے ساتھ ادبی تقاضوں سے عہدہ برآ نہیں ہوسکتا۔ن۔م۔راشد کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے۔

''ہماری زبان میں شاعری کے لیے دو الفاظ ''سخن اور کلام'' نہایت بامعنی ہیں۔یہ محض اتفاقی
اصطلاحیں نہیں بلکہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ ہمارے وہ شعراء جن کی شاعری زیادہ تر عشقیہ
خیالات کا مجموعہ تھی اور بظاہر عالم انسانی کے ساتھ کم ربط رکھتی تھی وہ بھی اس بات کا احساس
رکھتے تھے کہ ان کے اشعار ان کی ذات تک محدود رہنے کی چیز نہیں بلکہ اظہار کی تکمیل کے لیے
کسی قاری یا سامع کا وجود چاہتے ہیں۔'' ۲۵

ن۔م۔راشد نے ادبی روایت کے دو عام الفاظ کی مدد سے اپنے نظریے کو استحکام بخشنے کی کوشش کی ہے۔اقتباس کا آخری جملہ بڑا ہی معنی خیز ہے۔یہ جملہ انھوں نے ستمبر ۱۹۶۱ میں تحریر کیا تھا جو آج بھی نیا معلوم ہوتا ہے گویا کوئی فن پارہ اسی وقت مکمل ہوگا جب اسے قاری یا سامع میسر آئے۔ن۔م۔راشد سننے اور پڑھنے کے عمل کو اظہار کی تکمیل کہتے ہیں۔متن کو قاری یا سامع ہی ایک نئی زندگی دیتا ہے۔راشد متن اور قاری کے رشتے کو نہ تو یک رخا سمجھتے ہیں اور نہ ہی معصوم۔

وہ لکھتے ہیں۔

"چنانچہ شاعر خواہ کتنا ہی صاحب ہوش اور نزاکت حس کا مالک ہو قاری کے ذہن میں عین وہی تصور پیدا نہیں کر سکتا جو اس کے ذہن کی آنکھوں نے دیکھی ہے اس کے علاوہ صحیح اکتساب کرنے کے لیے قاری کی اپنی ذہنی تربیت، اس کا ماحول اور اس کے گذشتہ تجربات بھی اثر انداز ہوتے ہیں چنانچہ شاعر کے تجربے کا عکس مختلف انسانوں کے دلوں پر مختلف درجے کا ہوتا ہے۔"۲۶

اس اقتباس سے واضح ہے کہ کسی متن کا اثر ہر قاری پر ایک جیسا نہیں ہوتا لیکن یہ خوبی کسی توانا متن ہی میں ہوسکتی ہے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ ن۔م۔راشد متن اور قاری کے گہرے رشتے کو دلوں پر تجربے کے عکس کی صورت میں دیکھتے ہیں۔لیکن شاعر کے تجربے کا عکس ہر انسان کے دل پر الگ الگ ہونا زندگی کے مختلف پہلو اور معاملات کی جانب اشارہ ہے۔ وہ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھ چکے ہیں کہ متن سے اخذ و استفادے کا تعلق قاری کی ذہنیت، اس کے ماحول اور تجربے سے ہے۔ن۔م۔راشد نے مزید لکھا ہے۔

"علم تنقید میں ہمیں شاعر کے ارادوں سے سروکار نہیں بلکہ اس کے طریق کار سے ہے۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ شعر کہہ کر جو تسکین اس نے حاصل کی ہے وہ اس کے اشعار کے اثر سے کس قدر مطابقت رکھتی ہے کیونکہ شاعر کے تجربے اور قاری کے تجربے میں جب تک آہنگ نہ ہو ان کا باہم ربط کامیاب نہیں۔"۲۷

پہلی بات تو یہ ہے کہ ن۔م۔راشد نے "علم تنقید" کو مستقل ایک علم کے طور پر تسلیم کیا ہے۔ ہمارے یہاں منشائے مصنف کی ترکیب گذشتہ چند برسوں میں زیادہ مقبول ہوئی۔ راشد کے وقت میں منشائے مصنف کی ترکیب غالباً استعمال نہیں ہوتی تھی۔ن۔م۔راشد نے شاعر کے لیے لفظ "ارادوں" کا جو استعمال کیا ہے وہ منشائے مصنف ہی کا بدل معلوم ہوتا ہے۔لیکن ن م راشد نے ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لکھا تھا کہ علم تنقید کی رو سے ہمیں شاعر کے ارادوں سے سروکار نہیں، شعری طریق کار سے سروکار ہے۔ شاعر کے تجربے اور قاری کے تجربے میں ہم آہنگی کے بغیر فن پارہ اجنبی سا رہتا ہے۔ن۔م۔راشد کا یہ خیال کسی فن پارے کی عام فکری اور حسی سطح کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ تجربے کا اشتراک فن پارے کو مقبول تو بناتا ہے، مگر ایسا فن پارہ عموماً یک رخا ہوتا ہے۔

حواشی:

۱۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۲۰
۲۔ ''اثبات''،ممبئی شمارہ،۲۰۱۰ء ص۱۸
۳۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۹۹۔۹۸۔۹۷۔۹۵
۴۔ ادبیات میں اجتہاد،ن۔م۔راشد،شخصیت اور فن۔مرتبین:مغنی تبسم،شہریار،ص۱۹۵
۵۔ ایضاً ص۱۹۹
۶۔ جدیدیت کیا ہے،ن۔م۔راشد،شخصیت اور فن۔مرتبین:مغنی تبسم،شہریار،ص۲۱۰
۷۔ ایضاً ص۲۰۹
۸۔ ایضاً ص۲۱۱
۹۔ ایضاً ص۲۰۹
۱۰۔ ایضاً ص۲۱۲
۱۱۔ ہیئت کی تلاش،ن۔م۔راشد،شخصیت اور فن۔مرتبین:مغنی تبسم،شہریار،ص۲۰۶
۱۲۔ ایضاً ص۲۰۵
۱۳۔ حلقۂ ارباب ذوق اور زبان وادب کے مسائل،ن۔م۔راشد،شخصیت اور فن۔مرتبین:مغنی تبسم، شہریار،ص۲۲۰
۱۴۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۱۶
۱۵۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۰۹
۱۶۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۸۹۔۸۸
۱۷۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص ۸۹
۱۸۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۶۸
۱۹۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۳۷
۲۰۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۲۴
۲۱۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۲۶
۲۲۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر ص۱۲۶
۲۳۔ مبادی تنقید۔اظہار اور ہم کلامی،ن۔م۔راشد شخصیت اور فن۔مرتبین:مغنی تبسم،شہریار،ص۱۹۰
۲۴۔ ایضاً ص۱۹۹
۲۵۔ ایضاً ص۲۰۰
۲۶۔ ایضاً ص۲۰۰۔۱۹۹
۲۷۔ ایضاً ص۲۰۱

☆☆☆

حرفِ معتبر

خلیل الرحمٰن اعظمی

راشدؔ کا ذہنی ارتقا

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو شاعری جن شعرا کی بدولت عہد آفریں تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ان میں راشدؔ اور میراجی کا نام سرِ فہرست ہے۔ ان دونوں شعرا کی نظموں میں ایک ایسے تخلیقی ذہن کی کارفرمائی ملتی ہے جو اس وقت کے مذاقِ سخن کے لیے نامانوس اور اجنبی تھا۔ طرزِ احساس، اسلوبِ فکر، رنگ و آہنگ، ہیئت، تکنیک ہر اعتبار سے یہ نظمیں اس زمانے کے قارئین اور ناقدین کے لیے زبردست چیلنج کی حیثیت رکھتی تھیں۔ اس میں شک نہیں کہ حالیؔ اور آزادؔ سے لے کر اقبالؔ تک اور اقبالؔ سے لے کر جوشؔ، حفیظؔ اور اخترؔ شیرانی تک اردو نظم آہستہ آہستہ بدلتی رہی ہے مگر یہ تبدیلی بہت خاموش اور غیر محسوس تھی اور ان تبدیلیوں کی نمود ہماری نظم نگاری کی دیرینہ روایات کے دائرے میں رہ کر ہی ہوئی، شررؔ کی نظم بے قافیہ، عظمت اللہ خاں کی گیت نما نظمیں اور ہندی پنگل سے ان کا شغف، اختر جوناگڑھی اور اختر شیرانی کے سانیٹ تھوڑے بہت چونکانے والے تھے مگر ان شعرا کے یہاں بھی کسی نہ کسی حیثیت سے روایت سے وابستگی باقی رہی۔ دوسرے یہ کہ اس وقت تک مروّجہ ہیئت و اسلوب سے انحراف کسی ایسے مواد سے مشروط نہ تھا جو نئی ذہنی ضرورتوں کی لازمی طور پر

پیداوار ہو اور اس کا تعلق کسی سیاسی، سماجی یا تہذیبی انقلاب سے ہو۔ راشدؔ اور میرا جی کے یہاں تبدیلی کا یہ عمل اس طرح اچانک ظہور پذیر ہوا کہ اس نے ایک ہنگامے کی شکل اختیار کرلی۔ اردو میں نظم نگاری کے جو سانچے اس وقت تک رائج تھے ان میں ایک اکہرا پن تھا، نظم کے عنوان سے ہی یہ اندازہ ہوجاتا تھا کہ اس کا موضوع کیا ہے۔ پوری نظم ایک سیدھی سادی منطق کے سہارے چلتی تھی جس کا آغاز اور انجام دونوں پڑھنے والوں پر آئینے کی طرح روشن ہوتے تھے۔ جذبات و احساسات اور افکار و تصورات خواہ وہ عشق و محبت سے متعلق ہوں، مناظرِ فطرت اور حبِ وطن کے رنگ میں ڈوبے ہوں یا قوم و ملّت کی زبوں حالی سے اثر پذیر ہوں ان میں کسی نوع کی پیچیدگی نہیں ہوتی تھی۔ شاعر کی بلندی یا پستی کا اندازہ یا تو اس کے احساسات و تجربات کی پستی و بلندی سے لگایا جاسکتا تھا یا اظہار کے مروّجہ سانچوں پر محاکمانہ قدرت سے، یا پھر موضوعات، مسائل کی پہنائی اور وسعت سے۔ راشدؔ اور میرا جی نے مغرب کے شعرا بالخصوص انگلستان اور فرانس کے جدید شعرا سے متاثر ہوکر نظم نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی۔ پابند نظم کے بجائے ایسی آزاد نظم جس میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوں اور ارکان کی تعداد گھٹتی بڑھتی رہے یقیناً ایک نئی چیز تھی مگر صرف اسی ایک بات کو ہم اردو قاری کے لیے اجنبیت کا سبب نہیں قرار دے سکتے کیوں کہ اردو میں جو آزاد نظم رائج ہوئی وہ بجنسہٖ فرانسیسی یا انگریزی آزاد نظم کے مماثل نہ تھی، پوری نظم میں ایک ہی بحر اور اس کے ارکان کے دائرے میں رہ کر چھوٹے بڑے مصرعے لکھنا اردو والوں کے لیے بہت زیادہ انوکھی چیز یوں نہ رہی ہوگی کہ ہمارے یہاں بھی مستزاد کی مثال ملتی ہے پھر شرؔر سے لے کر تصدق حسین خالد کی نظموں تک آتے آتے 'دلگداز'، 'مخزن'، 'ہمایوں'، 'نیرنگِ خیال' اور دوسرے رسائل کے قارئین اس نوع کی نظم نگاری سے تھوڑے بہت آشنا ہو ہی چکے تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت کے قارئین کے لیے جو چیز سب سے زیادہ اجنبی رہی ہوگی وہ نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور ارتقائے خیال کی ایک نئی منطق تھی جو سادہ اور بیانیہ نظم سے خاصی مختلف تھی۔ اس نظم میں افسانوی اور ڈرامائی انداز کے وہ جدید اسالیب خلط ملط تھے جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔ نظم میں واحد متکلم اب صرف شاعر نہیں تھا ایک کردار یا بعض اوقات کئی ایک کردار ہوتے تھے، کہیں خود کلامی کا انداز ہوتا تھا تو کہیں ایسا مکالمہ جس میں مخاطب کا نام لیے بغیر کچھ فقرے ادا کیے جاتے تھے

اور ان کے درمیان بھی کئی محذوفات اور مقدرات ہوتے تھے جسے قاری کو اپنے تخیل سے اپنے ذہن میں پُر کرنا ہوتا تھا۔ گویا یوں کہنا چاہیے کہ ہماری پرانی نظم کی مثال ان حکایات کی سی ہے جن میں ہر واقعہ ابتدا سے انتہا تک ایک خطِ مستقیم کی صورت میں ہوتا تھا۔ پڑھنے والے ایک منطقی انجام تک بہ آسانی پہنچ جاتے تھے مگر جدید نظم میں جدید ناول یا افسانے کا طریقِ کار اختیار کیا گیا تھا جو خطِ مستقیم کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت ایک پیچ در پیچ سلسلے کی ہوتی ہے جہاں کردار کا ذہنی عمل زمان و مکاں کے منطقی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔

یہ بڑی دل چسپ اور عجیب و غریب بات ہے کہ ان دونوں شعرا پر اس وقت جو الزامات لگائے گئے ان میں زبردست تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو یہ کہا گیا کہ ان کی نظموں میں شدید قسم کا ابہام ہے اور ان کے معنی و مفہوم تک رسائی مشکل ہے لیکن دوسری سانس میں ان شعرا کو جنس زدہ، مریض، فراری، شکست خوردہ ذہنیت کا مالک، انفرادیت پرست، غیر سماجی اور نہ جانے کیا کیا کہا گیا۔ ان کی شاعری کو فحاشی و عریانی کا نمونہ بھی قرار دیا گیا اور اس میں الحاد کے جراثیم بھی تلاش کیے گئے۔ یہ بات واقعی حیرت انگیز ہے کہ جب ان نظموں کے معنی و مفہوم تک لوگوں کی رسائی نہیں تھی تو موخر الذکر خصصیات کیوں کر ان شعرا سے وابستہ کی گئیں کیوں کہ ان خصوصیات کا تعلق تو معنی و مفہوم اور اسلوبِ فکر سے ہی ہے۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ان نظموں کے بعض بند یا ٹکڑے یا مصرعے پوری نظم کے سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھے گئے اور انھیں کو ذہن میں رکھ کر ان کے بارے میں یہ رائے قائم کی گئی ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بہت عرصہ تک ہمارے قارئین اور ناقدین ان نظموں کی تہ تک پہنچنے سے قاصر رہے اور اس کی وجہ ان نظموں کی نئی تکنیک تھی۔ ان نظموں میں علامت نگاری کا جو انداز تھا وہ بھی ہماری پرانی نظم کے سیدھے سادے علامتی انداز سے مختلف تھا، اس سے پورے طور پر شناسا ہونے میں بھی اردو والوں کو کئی برس لگ گئے اور نہیں کہا جا سکتا کہ اب بھی اوسط درجے کا ذہن اس سے پورے طور پر مانوس ہو سکا ہے۔

بدقسمتی سے ہمارے یہاں شاعری کی تفہیم و تحسین اور اس سے لطف اندوزی کے جو طریقے رائج رہے ہیں وہ بہت عمومی اور سطحی نوعیت کے ہیں غالباً مشاعروں کے رواج اور درباروں

سے وابستگی نے ہمارے مذاقِ سخن کی تشکیل کی جس میں شعر کی فوری اور جذباتی اپیل یا کچھ عام قسم کے صنائع و بدائع کو ہی واحد پیمانہ قرار دیا گیا۔ ہمارے یہاں ایسے سخن فہم قاری یا ناقد کم ملیں گے جو شعر کے تخلیقی عمل کی نزاکتوں سے بھی واقف ہوں یا ان کی اپنی شعری روایت پر گہری نظر ہو، یہی وجہ ہے کہ جب مقبولِ عام طرز سے ہٹ کر کسی شاعر کے یہاں اجتہادی میلان ملتا ہے تو اس شاعر کو ہمدردی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش نہیں کی جاتی درآں حالے کہ ہر اجتہاد کسی نہ کسی روایت کی بنیاد پر ہی ہوتا ہے چوں کہ اس اجتہادی عمل میں شعر کا مجموعی رنگ یا اس کا ذائقہ کچھ بدلا سا نظر آتا ہے اِس لیے ہم روایت سے اس کے اندرونی اور پیچیدہ تعلق کو محسوس نہیں کر پاتے اور اسے ایک بدعت سے تعبیر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالبؔ کی شاعری کو ہی لیجیے، یہ صحیح ہے کہ غالبؔ کی شاعری اپنے ہم عصروں سے مختلف ہے یا اُس وقت دبستانِ دہلی کے شعرا شاہ نصیر اور ذوقؔ کے اثر سے جس رنگِ کلام پر جان دیتے تھے، اس سے غالبؔ کے یہاں پیچیدگی اور تعقل کا میلان ملتا ہے لیکن یہ روایت یکسر نئی نہیں تھی، فارسی شاعری پر اگر اس دور کے سخن شناسوں کی گہری نظر ہوتی یا انھوں نے غالبؔ کی شاعری کی جڑیں تلاش کرنے کی کوشش کی ہوتی تو انھیں غالبؔ کی غزل اس قدر اجنبی نہ معلوم ہوتی۔ غالبؔ نے 'گلِ رعنا' کے دیباچے میں لکھا کہ انھوں نے اپنی اردو شاعری کو دہلی سے نکال کر اصفہان تک پہنچا دیا ہے۔ یہ ایک فقرہ غالبؔ کے لیے کلید کا کام دے سکتا تھا۔ راشدؔ اور میراجی کو بھی سخن فہمی کی اسی روایت سے سابقہ پڑا ورنہ غور کیا جائے تو ان شعرا نے مغرب کی نظم نگاری سے اثر قبول کرنے کے باوجود جو نئی قلم لگائی ہے، اس پودے کی جڑیں ہماری اپنی شعری روایت میں پیوست ہیں۔ میراجی نے بودلیر اور ملارمے سے ہی استفادہ نہیں کیا بلکہ اردو، ہندی، سنسکرت اور ہندوستان کی بعض دوسری زبانوں کے نامور شعرا سے بھی اثر قبول کیا اور ان سب اثرات کی ترکیب و امتزاج سے اپنے لہجے اور آہنگ کی تشکیل کی ہے۔ اگر ہم سہل پسندی سے کام نہ لیں اور میرؔ، نظیرؔ، عظمت اللہ خاں اور ان سے ذرا آگے بڑھ کر کبیرؔ، میرا بائیؔ، چنڈی داس، ودیا پتی تکارام، نام دیو، امارو اور دامودر گپت تک بھی رسائی حاصل کریں جو ہماری اپنی دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں تو ہمیں اندازہ ہوگا کہ میراجی نے خالص مشرقی شاعری کی بنیادوں پر اپنی عمارت تعمیر کی، البتہ صنعت گری کے بعض طور طریقے انھوں نے مغرب سے بھی سیکھے۔ اسی طرح راشدؔ کی شاعری سے سرسری طور پر گزرنے والوں نے

بھی غور نہیں کیا کہ وہ مغرب کے جدید شعرا سے اثر پذیر ہونے کے باوجود فارسی اور اردو شاعری کی بعض برگزیدہ روایتوں کا وارث ہے۔ راشد اور میراجی دونوں کو اپنے زمانے میں باغی شعرا کہا گیا۔ انھیں پسند کرنے والوں نے بھی انھیں اسی خطاب سے نوازا مگر میرا خیال ہے کہ بغاوت ایک تخریبی اور منفی عمل ہے اور اس کی جڑیں بہت زیادہ گہری نہیں ہوتیں اس کے برخلاف اجتہاد ایک مثبت عمل ہے جو ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل کو بھی برقرار رکھتا ہے اور اسے متحرک اور نامیاتی شکل دیتا ہے۔

'ماورا' سے لے کر 'ایران میں اجنبی' تک اور لا انسان' کی نظموں کو غور سے پڑھا جائے تو راشد کی شاعری کا جو کردار تشکیل پاتا ہے اس کا تعلق ہم اس روایت سے بہ آسانی جوڑ سکتے ہیں جسے ہم دانشوری کی روایت کہتے ہیں، مشرق میں رومی سے اقبال تک اس روایت کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔ اس روایت کے زیر اثر جو شاعری ہوئی ہے وہ اس شاعری سے الگ اپنا ذائقہ رکھتی ہے جسے ہم خالص متغزلانہ، غنائی یا داخلی محسوسات کی شاعری کہتے ہیں، یہ اس شاعری سے بھی الگ ہے جو خالص بیانیہ شاعری کے دائرے میں آتی ہے۔ دراصل ان شعرا کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا امتزاج اور اس امتزاج کی متعدد شکلیں اور سطحیں ملتی ہیں جو ان کے فکری میلانِ طبع کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان کے یہاں ذات اور غیر ذات، ظاہر اور باطن، فرد اور اجتماع، انسان اور فطرت کے تعلق اور ان کی کشاکش اور کشمکش کے رنگا رنگ مسائل کو عصری محرکات کے پس منظر میں رکھ کر غور وفکر کرنے اور جذبہ و وجدان اور تعقل تینوں حربوں کی مدد سے سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔ راشد کی شاعری پر جب جب میں نے غور کیا ہے اسی نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ان کی شاعری دراصل اقبال کی شعری شخصیت کا تسلسل یا اس کی تشکیلِ نو ہے۔ راشد کے یہاں جو چیز اقبال سے مختلف ہے وہ ان کا زاویۂ نگاہ ہے جو ان کی اپنی شخصیت اور ذاتی وجدان کی دین ہے۔ اقبال کا نظامِ فکر جن بنیادوں پر استوار ہے راشد نے اس سے یقیناً انحراف کیا ہے اور اس معین نظریے سے بھی انھوں نے اپنے آپ کو الگ رکھا ہے جو صرف اقبال سے مخصوص ہے، مگر اقبال کی دانش وری، اس کا طریقِ کار اور اس کی نظر اسے ضرور وراثت میں ملی ہے۔ اتفاق سے اقبال اور راشد تھوڑے سے فرق کے ساتھ تقریباً ایک ہی عہد کے شاعر ہیں اس لیے راشد کے اندر کا شاعر بھی کم و بیش انھیں ذہنی وفکری مسائل سے دوچار ہے جسے ہم اقبال کی شاعری میں تلاش کرسکتے ہیں۔ اردو

میں اقبالؔ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے قومی وملکی اور مقامی شاعروں کی حدوں سے اپنے آپ کو نکال کر اس آفاقی فضا میں رکھنے کی کوشش کی جہاں مشرق ومغرب کی کشمکش اور تصادم کا المیہ جنم لیتا ہے۔ اقبالؔ کی فکر کا محور روحِ مشرق کی بازیافت، اس کے کرب تک رسائی اور اسے متحرک اور نامیاتی صورت دینے کی کوشش ہے۔ وہ مشرق کی انفعالیت اور زوال وانحطاط کے راز کو سمجھنا اور اس کے باطن تک رسائی حاصل کرنے کے بعد اس کے درد کو محسوس کرنا چاہتا ہے۔ ان معنوں میں مشرق اس کے لیے ایک کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اقبالؔ کو شاعرِ مشرق محض رسماً نہیں کہا گیا بلکہ واقعہ یہ ہے کہ یہ لقب اس کی شاعری کے اصل سرچشموں تک ہمیں پہنچا دیتا ہے۔ راشدؔ کو اگرچہ یہ لقب نہیں دیا گیا مگر راشدؔ کی شعری کائنات کا احاطہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کی شاعری کا مرکز ومحور بھی مشرق اور اس کی روح ہے۔

راشدؔ کی شعری کائنات کے مرکز ومحور کی مماثلت کے علاوہ اگر ہم غور کریں تو راشدؔ کے لہجے کی تشکیل بھی انھیں عناصر سے ہوئی ہے جو بار بار ہمیں اقبالؔ کی یاد دلاتے ہیں اور جن لوگوں کے کان اقبالؔ کی شاعری اور اس کے لہجے سے آشنا ہیں وہ اسے پہچاننے میں دقت نہ محسوس کریں گے۔ مثلاً یہ ٹکڑے دیکھیے:

رہی ہے حضرتِ یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا
گزر گئی ہے تقدّس میں زندگی میری
دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا

(مکافات)

بنالی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأتِ تدبیر بھی تو نے
اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلّت پر

(انسان)

یہاں عدم ہے نہ فکر وجود ہے گویا
یہاں حیات مجسم سرود ہے گویا

(زندگی، جوانی، عشق)

جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور
جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمتِ یزداں ہے چور

(وادیِ پنہاں)

نغمۂ سیارگاں بے رنگ و آب
قطرۂ بے مایہ طغیانِ شباب
میری ہستی ہے نحیف و بے ثبات
تاک کی ہر شاخ ہے آفاق گیر
جس سے میری سلطنت تابندہ ہے
انتہائے وقت تک پائندہ ہے

(ہونٹوں کا لمس)

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اِسی خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں

(اتفاقات)

عمر گزری ہے غلامی میں مری
اس سے اب تک مری پرواز میں کوتاہی ہے

(سپاہی)

روح جو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
ہے اسی اظہار سے حاصل مجھے قربِ حیات

(اظہار)

میں کہ تھا خود آفرینندہ ترا
ساحری تیری خداوندی تری

(آنکھوں کے جال)

زندگی تیرے لیے بسترِ سنجاب و سمور
اور میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری

(شاعرِ درماندہ)

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوّالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

(دریچے کے قریب)

بندگی سے اس درودیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں

(رقص)

شکر کر اے جاں کہ میں
ہوں درِ افرنگ کا ادنیٰ غلام
صدرِ اعظم یعنی دریوزہ گرِ اعظم نہیں

(شرابی)

اوپر جو مثالیں دی گئی ہیں وہ دورِ اوّل کی نظموں سے ہیں، ان نظموں میں راشد کا اپنا لہجہ بھی ہے لیکن اقبال کے لہجے کی گونج اور اس کے پیرایۂ اظہار سے گہری مماثلت ہمیں قدم قدم پر ملتی ہے۔ آگے چل کر اظہار کی یہ مماثلت کم ہوتے ہوتے بالکل معدوم ہوگئی ہے مگر راشد کے اپنے انفرادی لہجے اور طرزِ بیان میں بلند آہنگی، صلابت، فعالیت اور طنطنہ، اونچے سروں کی موسیقی کے ساتھ متحرک اور رقصاں پیکروں کی تخلیق اور ایک خاص بلند سطح سے کلام کرنے کی روش ہمیں راشد کو اقبال ہی کے قبیلے کا شاعر سمجھنے پر مجبور کرتی ہے۔ بعض

ناقدین نے راشد کی شاعری کی یک آہنگی کی شکایت کی ہے۔ ایک صاحب نے لکھا ہے کہ اس کا پورا کلام استھائی میں ہے انترہ کی نوبت کہیں نہیں آتی۔ یہ تنقید راشد کے مزاج اور اس کے شعری کردار کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہے۔ راشد کا شعری مزاج رومی، اقبال، دانتے اور ملٹن جیسے شعرا سے مماثل ہے جو ایک خاص سطح سے کبھی نیچے نہیں اترتے کیوں کہ وہ جن مسائل اور موضوعات سے دوچار ہیں وہ ان عمومی مسائل اور کیفیات سے الگ ہیں جو غنائی شاعری میں تنوع، لوچ اور لچک پیدا کرتے ہیں۔ راشد ان معنوں میں عوام کا نہیں بلکہ خواص کا شاعر ہے اور اس کی شاعری سے لطف اندوزی کے لیے بھی ایک دانشورانہ مزاج کی ضرورت ہے۔

'ماورا' میں راشد کی جن نظموں میں ہمیں فنی تکمیل کا احساس ہوتا ہے وہ ہیں: بیکراں رات کے سناٹے میں، اتفاقات، گناہ، دریچے کے قریب، رقص، انتقام، اجنبی عورت اور خودکشی وغیرہ۔ اتفاق سے انھیں نظموں کو پہلے پہل تنقید کا ہدف بنایا گیا۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے ان نظموں کی ہیئت اور تکنیک سے پورے طور پر مانوس نہ ہونے کی وجہ سے غلط معیاروں پر پرکھا گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ نظمیں 'روحِ مشرق' کے المیے کا ایک موثر اظہار ہیں۔ ان نظموں کے کردار استعارہ ہیں اس انفعالیت، زوال پذیری، قوت نمو کے فقدان اور اپنے باطن سے بے خبری کا جو مشرق کے انسان کے اصل مسائل ہیں جن کا ادراک نہ ہونے سے وہ اس کارزار میں ایک ہارے ہوئے سپاہی کی طرح ہے جہاں اسے مغرب کی بڑھتی ہوئی قوتوں کا سامنا کرنا ہے، ان نظموں میں روایت، مذہب اور تصوف کے ان جامد عناصر پر طنز و استہزا بھی ہے جو اس کردار کی انفعالیت اور شکست کی ذمہ دار ہیں۔ ایسی ہی نظموں کے اقتباسات کی بنا پر راشد کی بے دینی اور گستاخانہ طرزِ کلام کو مطعون کیا گیا، مثلاً:

کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا
بے بسی میرے خداوند کی تھی

(گناہ)

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند

اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

(دریچے کے قریب)

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مشرق کا آقا ہے مغرب کا آقا نہیں ہے

(پہلی کرن)

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیان میں ہے

(شاعرِ درماندہ)

کیوں دعائیں تری بے کار نہ جانے پائیں
تیری راتوں کے سجود اور نماز
اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے

(شاعرِ درماندہ)

بے شک راشدؔ کے یہاں طنز کی تلخی ہے مگر ہم نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ حکیم الامّت حضرت علامہ اقبالؔ نے اس سے کچھ کم طنز ان اداروں پر نہیں کیا ہے اور علامہ کا مقصد بھی مشرق کے جمود اور تعطّل کی طرف اشارہ کرنا ہے، مثلاً:

چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبالؔ
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

مجھ کو تو سکھا دی ہے افرنگ نے زندیقی
اس دور کے ملا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق
نے ابلۂ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرزند

یہی شیخِ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے
گلیمِ بوذر و دلقِ اویس و چادرِ زہرا

تیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر ایسے امام سے گزر

پیرِ حرم کو دیکھا ہے میں نے
کردار بے سوز، گفتار واہی

یہ مصرع لکھ دیا کس شوخ نے محرابِ مسجد پر
یہ ناداں گر گئے سجدوں میں جب وقتِ قیام آیا

ملاّ کو جو ہے ہند میں سجدے کی اجازت
ناداں یہ سمجھتا ہے کہ اسلام ہے آزاد

یہ اتفاق مبارک ہو مومنوں کے لیے
کہ یک زباں ہیں فقیہانِ شہر میرے خلاف

مشرق کے خداوند سفیدانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزّات

مشرق و مغرب کی کشمکش کے المیے کو 'ماورا' کی نظموں میں مختلف کرداروں کی نفسی اور زیرِ نفسی کیفیات کے پس منظر میں ٹھوس استعاروں اور پیکروں کے ذریعے ابھارنے کی کوشش کی گئی تھی، بعد میں اس المیے نے ایک مربوط اور منظم استعارے کی صورت اختیار کر لی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کے عنوان سے جو تیرہ کینٹو دوسرے مجموعے میں شامل ہیں ان کا مطالعہ اس نوعیت سے دل چسپ ہے۔ یہ طویل نظم نہ تو ایران کا سفرنامہ ہے اور نہ ایران کے بارے میں شاعر کے ذاتی تاثرات، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ملکی حدود سے نکل کر راشد نے ایران میں

مشرق ومغرب کی کشمکش کو اور بھی قریب سے دیکھا ہے اور اسے روحِ مشرق کی 'وحدت' کا عرفان ہوا ہے۔ ان نظموں میں افسانوی اور مکالماتی تکنیک کے جو تجربے ہیں وہ اردو شاعری میں ایک نئے عنوان کی چیز ہیں مگر سب سے زیادہ اہم وہ ذہنی اور فکری تجربہ ہے جسے اقبالؔ کی زبان 'عذابِ دانشِ حاضر' سے تعبیر کیا جا سکتا ہے:

بس ایک زنجیر
ایک ہی آہنی کمندِ عظیم
پھیلی ہوئی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں

(من وسلویٰ)

مجھے روسیوں کے 'ہمہ اوست' سے کوئی رغبت نہیں ہے
مگر ذرّے ذرّے میں
انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمہ اوست)

اسی روحِ شب گرد کا
اک کنایہ ہے شاید
یہ ہجرت گزینوں کا بکھرا ہوا قافلہ بھی
جو دستِ ستمگر سے مغرب کی مشرق کی پہنائیوں میں
بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

(دستِ ستم گر)

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو

کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ والوند کی چوٹیوں پر شعاعیں
انھیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر
بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے
جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں

(تیل کے سوداگر)

راشد کی ان نظموں میں ایک گہری سیاسی بصیرت ملتی ہے اور انسانی مساوات کا وہ تصور جو کسی فیشن یا وقتی نعرے کا مرہونِ منّت نہیں ہے بلکہ شاعر کے اپنے ادراک کی دین ہے۔ ان نظموں میں ایک نوع کی ہمہ گیری اور آفاقیت بھی ہے اور اس باب میں بھی راشد نے اقبال کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی بعض دوسری نظمیں بھی اپنی فنی پختگی، ایمائیت، تہ در تہ علامات اور منفرد اسلوبِ بیان کی وجہ سے اردو کی چند بہترین نظموں میں شمار ہوں گی جن میں 'سباویراں' کو بطورِ خاص اہمیت حاصل ہے۔ 'ماورا' کی بعض نظموں کو پہلے مبہم کہا گیا تھا، مگر سچی بات یہ ہے کہ وہ نظمیں بڑی حد تک اکہری علامتیں رکھتی ہیں، البتہ تکنیک نئی ہے۔ مگر 'سباویراں' پیچیدہ علامتی طریقِ کار کی وجہ سے زیادہ معنی خیز اور وسیع تر مفاہیم کی حامل ہے۔ 'حیلہ ساز'، 'داشتہ'، 'نمرود کی خدائی'، 'ظلمِ رنگ'، 'سایہ'، 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم' اور 'یہ دروازہ کیسے کھلا' بھی ایسی نظمیں ہیں جن میں راشد کا فن 'ماورا' کی نظموں کے مقابلے میں کہیں زیادہ پختہ اور ہمہ رنگ کیفیات کا حامل ہے۔ 'ماورا' کی نظموں پر پابند نظموں کے آہنگ کا اثر باقی تھا۔ 'ایران میں اجنبی' کی متعدد نظمیں مصرعوں کی وحدت کو توڑ کر نظم کو ایک عضویاتی کُل کی صورت میں پیش کرنے کی اچھی مثالیں فراہم کرتی ہیں۔ بعض جگہ راشد اپنے مخصوص الفاظ اور پیرایہ ہائے اظہار کی یکسانیت سے نکل کر نسبتاً ایک متحرک اسلوب کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں، مثلاً:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
ابھی جگا اٹھا ہے

وہ دیوار بھولے ہوئے نقش گر کی کہانی
سنانے لگی ہے
نکیلے ستوں پر وہ صندوق جس پر
سیہ رنگ ریشم میں لپٹا ہوا ایک کتّے کا بت
جس کی آنکھیں سنہری
ابھی بھونک اٹھا ہے
وہ لکڑی کی گائے کا سر
جس کی پیتل کے سینگوں میں بربط
جو صدیوں سے بے جان تھا
جھنجھنانے لگا ہے
وہ ننھے سے جوتے جو عجلت میں ایک دوسرے سے
الگ ہو گئے تھے
یکایک بہم مل کر اترا کے چلنے لگے ہیں

(یہ دروازہ کیسے کھلا؟)

'لا=انسان' راشدؔ کا تیسرا اور تازہ ترین مجموعہ ہے جو کچھ ہی دنوں پہلے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں راشدؔ کا فن ایک نئی منزل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسا کہ اس مجموعے کے نام سے ظاہر ہے، اب راشدؔ کی شاعری کا مرکز و محور وہ آفاقی انسان ہے جو قدروں کی شکست و ریخت میں اپنے وجود کا معنی و مفہوم کھو بیٹھا ہے۔ گویا راشدؔ اب 'مشرق' کے حدود سے نکل کر ایک وسیع تر افق کی طرف گامزن ہیں اور ان کی نظموں میں دانشوری کے جو نئے تیور نظر آ رہے ہیں وہ انھیں وجودی فکر سے قریب کر دیتے ہیں:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگِ دی روز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے

(ریگِ دی روز)

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حسن تمام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

(اسرافیل کی موت)

آئینہ ایک پُراسرار جہاں میں اپنے
وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
عکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
شہرِ مدفون کے مانند ہے وہ
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
آئینہ حسّ و خبر سے عاری

(آئینہ حسّ و خبر سے عاری)

زندگی! تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھانک کر کیا پائے گی
اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے سونے کنویں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی؟
اس کی تہ میں سنگ ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں

(زندگی اک پیروزن)

کیا کہیں گے اس نئے انساں سے ہم
ہم تھے کچھ انسان سے کم؟
رنگ پر کرتے تھے ہم بارانِ سنگ
تھی ہماری ساز و گل سے، نغمہ و نکہت سے جنگ
آدمی زادے کے سائے سے بھی تنگ؟

(گداگر)

ایک گرداب کہ ڈوبیں تو کسی کو بھی خبر نہ ہو سکے
اپنی ہی ذات کی سب مسخر کی ہے گویا
اپنے ہونے کی نفی ہے گویا

(ہم کہ عشاق نہیں)

بہشت صفرِ عظیم لیکن ہمیں وہ گم گشتہ ہند سے ہیں
بغیر جن کے کوئی مساوات کیا بنے گی
وصالِ معنی سے حرف کی بات کیا بنے گی؟

(وہ حرف تنہا)

یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم، نہ مثال ہم

(ہمہ تن نشاطِ وصال ہم)

دل خراشیدہ وخوں دادہ رہے
آئینہ خانے کے ریزوں پہ ہم استادہ رہے
چاند کے آنے پہ سائے بھی، بہت آئے کبھی
ہم بہت سایوں سے گھبرائے بھی

(میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو)

مری مورِ جاں، مورِ کم مایہ جاں
رات بھر زیرِ دیوار، دیوار کے پاؤں میں
رینگتی سانپ لہریں بناتی رہی تھی
مگر صبح ہونے سے پہلے
انھوں نے جو دروازہ کھولا
تو میں مردہ پایا گیا

(مری مورِ جاں)

میں تری صورت ہوں شاید
اور تو معنا مرا

میں ترا پیرو ہوں تو ہے رہبرِ دانا مرا
سوچتا ہوں نقل لے لوں اصل دے ڈالوں تجھے
اپنے جسم و روح میں 'میں' کی طرح پالوں تجھے

(پیرو)

وہی رویتِ ازلی کہ ہے
جسے یاد غایتِ رنگ و بو
جسے یاد رازِ مے و سبو
جسے یاد وعدۂ تار و پود
چلا آ کہ میری ندا میں بھی
وہی کشفِ ذات کی آرزو

(وہی کشفِ ذات کی آرزو)

دن نکل آیا تو شبنم کی رسالت کی صفیں تہ ہوں گی
راستے دن کے سیہ جھوٹ سے لد جائیں گے
بھونکنا چھوڑ کے پھر کاٹنے لگ جائیں گے غم کے کتے
اور اس شہر کے دلشاد مسافر جن پر
ان کے سائے سے بھی لرزہ طاری
پیکرِ خواب کے مانند سرِ راہ پلٹ جائیں گے

(ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے)

ان نظموں میں زندگی اور وجود کی لا حاصلی اور بے معنویت کا شدید کرب اور انکشافِ ذات کی منزلوں تک پہنچنے کی وہ سعی ملتی ہے جو آج پوری دنیا کی جدید شاعری کا نقطۂ ارتکاز ہے۔ راشد کا ہنر یہ ہے کہ انھوں نے اس کرب اور المیے کو محسوسات کی سطح پر بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے اور فکر کی سطح پر بھی۔ اس طور پر وہ اپنے مخصوص شعری کردار کو برقرار رکھتے ہوئے اردو شاعری کے جدید ترین میلانات سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ان نظموں کو پڑھتے ہوئے ہمیں یہ نہیں محسوس ہوتا کہ ہم کسی ایسے شاعر کو پڑھ رہے ہیں جس کے فنی شعور کی نشوونما

تیسری اور چوتھی دہائی میں ہوئی تھی۔

'حسن کوزہ گر'، 'مہمان' اور 'ابولہب کی شادی' میں ان کا اسلوبِ بیان 'ایران میں اجنبی' کے سلسلے کی ہی کڑی معلوم ہوتا ہے۔ 'دل مرے صحرا نوردِ پیرول' اور 'اسرافیل کی موت' ان کی دو اہم نظمیں ہیں جو دانشِ حاضر کے بعض عمیق پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہیں مگر ان نظموں میں قدرے خطیبانہ آہنگ پیدا ہوگیا ہے اور نیم توضیحی و نیم علامتی انداز کو ملانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر ان نظموں سے قطعِ نظر کرکے راشد کی تازہ نظمیں پڑھی جائیں تو وہ ہمیں ایک نئے اسلوب اور نئے لہجے کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کی اشرافیت اور عجمیت تو اب بھی باقی ہے مگر نظموں کی قماش اور ان کے آہنگ میں لوچ اور تنوّع کی کیفیت ملتی ہے۔ دانشورانہ اندازِ فکر غنائی شاعری کے زیر و بم سے شیر و شکر ہوکر ان کے کلام میں ایک نیا ذائقہ پیدا کرتا ہے اور 'لا=انسان' کا وارث 'ماورا' اور 'ایران میں اجنبی' والے راشد کے مقابلے میں ایک کشادہ شخصیت کا مالک نظر آتا ہے۔ راشد کے ہم عصروں میں سے ایک آدھ کو چھوڑکر قریب قریب سبھی یا تو ترکِ شعر کی منزل میں ہیں یا ان کے یہاں بے رنگی اور پھیکاپن آگیا ہے، ان شعرا کی تاریخی حیثیت کو ان کی پرانی نظموں کے حوالے سے پہچاننا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے راشد نے اپنے آپ کو ابھی تاریخ کے حوالے نہیں کیا ہے، وہ جدید اردو شاعری کا ایک نامیاتی وجود ہے۔ اس کی شاعری بلدتی ہوئی زندگی کا استعارہ ہے اور اس میں ایک مسلسل استفہام کی کیفیت ملتی ہے:

زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو
یا زوالِ عمر کا دیو سبک پا رو برو
یا أنا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟

ooo

بازدید

ن.م.راشد

جدیدیت کیا ہے؟

(ن.م.راشد کے اس مضمون پر'بازدید' اگلے صفحات پر)

یوں تو اردو شاعری میں جدید تحریک کا آغاز رسماً حالؔی اور آزادؔ کی شاعری سے ہوتا ہے لیکن ہمارے اپنے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کر دیا ہے۔ جدیدیت کو بسا اوقات جدت کے ساتھ ملتبس کر دیا جاتا ہے، حالاں کہ دونوں کا فرق بالکل واضح ہے۔ جدت تو کسی ایک شاعر یا کسی ایک شاعر کی کسی ایک نگارش میں بھی مل سکتی ہے اور اکثر نئے الفاظ یا تراکیب کے استعمال یا ہیئت کے کسی نئے تجربے یا طرزِ بیان میں کسی اختلاف وغیرہ کو جدت کہا جاسکتا ہے۔ لیکن جدیدیت باوجود اس کے کہ اس کی جامع و مانع تعریف کرنا مشکل ہے، ایک خاص اندازِ نظر کا نام ہے۔ وہ اندازِ نظر جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے جو ماضی سے زیادہ حال اور حال کے مسائل کی ترجمانی کو اپنا فرض گردانتا ہے۔

جو لوگ بعض جدید شاعروں کی نظموں میں ابہام پاتے ہیں یا یہ دیکھتے ہیں کہ روایتی شاعر کے برعکس اکثر جدید شاعر زندگی کے بنیادی حقائق کو نظر انداز کر کے محض معاصرانہ

مسائل بلکہ بعض دفعہ ہنگامی اور فوری مسائل کا ذکر کرتے ہیں یا جس طرح روایتی شاعر متوقع اور جانی بوجھی واردات کا ذکر کرتا تھا جدید شاعر نہیں کرتا بلکہ بیشتر نہایت شخصی نفسیاتی واردات کے بیان میں الجھا رہتا ہے یا اکثر جدید شاعر پرانے اور بزرگوں کے تراشے ہوئے اصنام سے روگرداں ہیں جن میں ہیئت، علامات، احساسات، سربمہر تلمیحات وغیرہ سب شامل ہیں۔ وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ جدید شاعر نے انھیں اس لذت سے محروم کردیا ہے جس کے وہ برسوں سے عادی چلے آتے ہیں اور انھیں بلاوجہ نئے سرے سے سوچنے اور زندگی کے مسائل پر غور وفکر کرنے پر مجبور کردیا ہے جب کہ وہ اس قسم کی ہر محنت سے بچنا چاہتے تھے۔

جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہوسکتی ہے کہ جو اندازِ نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔ تاہم جدیدیت کے معنی محض معاصریت نہیں ہیں۔ یعنی ہر شاعر جو ہمارے زمانے میں زندگی بسر کر رہا ہے اور شعر کہتا ہے، جدید شاعر نہیں کہلا سکتا ہے۔ یہ پیش پا افتادہ بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی تکرار اس ضمن میں ضروری تھی کیوں کہ بے شمار شعرا اس وقت 'موجود' ہیں لیکن 'جدید' نہیں ہیں 'جدید' شاعر صرف وہی ہے جو 'جدید' شعر کہتا ہو۔ صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو جو ہر لحاظ سے جدید اندازِ نظر کے حامل ہوں جن کے اندر کسی خیالی یا مصنوعی زندگی کی ترجمانی کی بجائے جیتی جاگتی ہمارے آپ کے گرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات، احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو۔ وہ خیالات، احساسات اور علامات بلکہ ہر وہ چیز جو شاعر کا راس المال بنتی ہے، کسی طرح قاری کے 'حسبِ توقع' نہ ہو بلکہ قاری کے لیے غیر متوقع اور اجنبی ہو۔

قدیم زمانے میں بھی جدید شاعر گزرے ہیں، مثلاً جب فردوسیؔ نے ایک ایسی بحر میں شاہنامہ لکھا جو پہلوی زبان میں رائج نہ تھی یا منوچہری نے قصیدوں کی تشبیب میں نئے نئے موضوعات کے لیے سرگردانی کی تو وہ گویا جدید شاعر تھے۔ اس میں شک نہیں کہ فردوسیؔ نے اپنی بحر عربی سے مستعار لی تھی اور اُس کے زمانے کے روایت پرستوں کو اس میں بھی مردہ

پرستی اور انحطاط پسندی کی جھلک دکھائی دی ہوگی لیکن فردوسی اور منوچہری کے موضوعات نئے تھے۔ ان کا طرزِ فکر روایتی فکر سے الگ تھا اردو میں بھی یہی بات بڑی حد تک ولی، میر تقی میر اور میر درد پر صادق آتی ہے۔ انھوں نے فارسی سے اپنے اندازِ بیان اور خیالات کا تار و پود مستعار لیا۔ لیکن اسے اپنے زمانے کے اور اپنے شخصی نفسیاتی مسائل سے مربوط کر کے 'جدید شاعری' پیدا کی۔ ان سب سے نظیر اکبرآبادی زیادہ جدید شاعر تھا جس نے نئی بحروں اور نئے موضوعات کی ہم آہنگی سے جدید شعر کہے۔ روایتی شاعر وہ ہے جو بزرگوں کے کسی فارمولے سے ہٹنا گوارا نہیں کرتا۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی اور موضوع کے لحاظ سے بھی وہ اپنے آس پاس کو اول تو دیکھتا ہی نہیں اور اگر دیکھتا ہے تو بزرگوں کی دی ہوئی عینک ہی سے دیکھتا ہے۔

اسی لیے جدید شاعر کی جدیدیت کا اندازہ لگانے کے لیے ہمیں اسے روایت کے پیمانے سے ناپنا پڑتا ہے۔ اس کی اصنافِ سخن، شعری ہیئت، موضوعات اور موضوعات کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر جس قدر رسمی اصنافِ سخن اور روایتی موضوعات وغیرہ سے الگ ہوگا اسی قدر وہ جدید شاعر سمجھا جائے گا۔ تاہم ہر جدت وقت گزرنے پر خود روایت بن جاتی ہے۔ اس سے کسی کو مفر نہیں۔

آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی، آج ہماری روایت کا بہت اہم حصہ ہے۔ لیکن جدیدیت کے معنی یہ نہیں کہ آج حالی اور آزاد ہی کے 'رنگ' میں شعر کہے جائیں بلکہ جدیدیت کا تقاضا یہ ہے کہ اب تک جو کچھ کہا گیا ہے یا کم از کم اس وقت ہمارے آس پاس جو کچھ کہا جا رہا ہے اس سے ہم عمداً انحراف کرتے رہیں اور نئے سے نئے زمانے کے ساتھ گامزن رہیں۔

اردو میں اب تک اس عمداً انحراف کی جو مثالیں ملتی ہیں ان میں ایک طرف تو ہیئت کی آزادی ہے یعنی قافیے اور مصرعے کے ارکان اور بندوں اور بندوں کی ترتیب میں آزادی۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ تینوں چیزیں شعر کو روایتی قالب میں ڈھالتی ہیں اور جب تک شاعر اس روایتی قالب کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکے روایتی موضوعات یا تصورات یا طرزِ بیان سے بچ نہیں

سکتا اور یہ طرزِ خیال بذاتِ خود جدیدیت کا حامل ہے کہ شاعر کو روایتی تار و پود سے الگ رہ کر شعر کہنا چاہیے۔ دوسری مثال نئے نئے موضوعات کی پیہم تلاش ہے جو روایتی شاعر کو اس حد تک پریشان نہیں کرتی جس حد تک جدید شاعر کو پریشان رکھتے ہیں۔ روایتی شاعر کے لیے زیادہ سے زیادہ آزادی اس میں ہے کہ غزل کے لیے نئی 'زمین' نکال لی یا کسی بزرگ کے اشعار کے مضمون میں کسی قدر غیر متوقع اضافہ یا ترمیم کردی یا روایتی علامات کو کسی نئے مفہوم کے اظہار کے لیے استعمال کرلیا لیکن روایتی شاعر جس چوکھٹے کے اندر اپنے شعر بنتا ہے اس کے حدودِ اربع کبھی نہیں بدلتے۔ جدید شاعر کے لیے کسی اور کا تیار کیا ہوا چوکھٹا اول تو ہے ہی نہیں دوسرے ہو بھی تو وہ اس سے کام لینا گوارا نہیں کرتا۔ وہ اپنے لیے بلکہ اپنی ہر نظم کے لیے نئے چوکھٹے کا جویا رہتا ہے۔ غزل نے موضوعات کی وسعت کو محدود کردیا تھا۔ کچھ تو اس لیے کہ روایتی غزل کے اصول اس کی اجازت نہ دیتے تھے کہ گنے چنے موضوعات سے ہٹ کر نئے موضوعات پر اظہارِ خیال کیا جائے۔ کچھ اس کی ہیئت نہایت کڑی پابندیوں کی حامل ہے۔ لیکن جدید شاعر کے نزدیک جہاں ہیئت کی کوئی پابندی نہیں وہیں موضوعات کا میدان بھی بے کنار ہے، بلکہ ہیئت کی پابندی بھی اس لیے نہیں تا کہ وہ موضوعات کی مجبوری کا بہانہ نہ بن جائے۔

ابہام یا فحاشی یا ہنگامی خیالات کے اظہار یا شخصی کنایات کا جدیدیت سے اصولاً کوئی تعلق نہیں۔ روایتی شاعروں میں بھی یہ سب باتیں یکساں پائی جاتی ہیں۔ بطور خوبی کے اور بطور خامی کے بھی۔ اس ابہام کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اکثر جدید شاعروں کو اپنے نئے تجربات اور مشاہدات کے اظہار کے لیے مناسب زبان نہیں ملتی کیوں کہ اکثر نئے تجربات اور مشاہدات خود ہمارے اپنے معاشرے کے اندر اپنے لیے مقام تو پاچکے ہیں لیکن 'نام' نہیں پاچکے، دوسرے پڑھنے والوں کی بڑی تعداد ابھی تک ان تجربات اور مشاہدات سے اثر پذیر نہیں ہوئی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے، پھر وہ ان تجربات اور مشاہدات سے اکثر کنارہ کش رہتا ہے جو سب کے بن چکے ہوں اور فرسودہ ہوچکے ہوں اور جن کی توقع کرنا آسان ہوتا ہم ابہام جدیدیت کا طرۂ امتیاز نہیں ہے۔ جہاں تک فحاشی کا تعلق ہے کچھ تو یہ جدید شاعری کی اس کوشش کا نتیجہ ہے کہ زندگی کے نئے نئے گوشے چھان ڈالے اور زندگی کو یوں برہنہ دیکھ

سکے اور دکھا سکے کہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کے نئے راستے کھل جائیں جو دراصل ادب کا بنیادی مقصد ہے۔ لیکن کہیں کہیں یہ فاشی اس لیے بھی ظاہر ہوئی ہے کہ کوئی خاص شاعر یا ادیب پڑھنے والوں کو محض جھنجھوڑنا چاہتا ہے اور ان کے اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے اس امید میں کہ شاید وہ اسی طرح زندگی کے خفیہ رازوں کو بہتر سمجھنے پر آمادہ ہو سکیں گے۔ فوری قسم کے خیالات کا اظہار جو جدید شاعری کے ایک طبقے کی خصوصیت ہے، ایک حد تک جدید صحافت نگاری کا نتیجہ ہے۔ دوسرے ان سیاسی اور معاشرتی گروہوں کی تبلیغ کا جو ہمیشہ سے شاعر اور ادیب کو اپنے 'جلالِ کبریائی' کے فروغ کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ جدیدیت سے اس طرزِ عمل کا صرف اتنا واسطہ ہے کہ یہ بھی اس بے قراری کا نتیجہ ہے جو جدید زندگی کی روحِ رواں بن گئی ہے۔ اس طرح نہایت شخصی قسم کے تصورات کا اظہار بھی اسی اضطراب کا پرتو ہے یا موضوعات کی بنیادی قلّت یا تشنگی کو کم کرنے کی کوشش ہے یا اس اُپج اور ندرت کی تڑپ ہے جو جدید عصر کی خصوصیت ہے اور جس کے بغیر کسی فنی کارنامے کی الگ شناخت اور برتری ممکن نہیں۔ یوں بھی جدید شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ پوری بھرپور زندگی کے خفیہ روزن اس وقت تک وا نہیں ہو سکتے جب تک شاعر دوسروں کو دیکھنے کی بجائے اپنے آپ کو نہ دیکھ سکے، اپنے اندر نہ جھانک سکے اور اپنے اندر جھانکنے میں دوسروں کی رہنمائی نہ کر سکے۔

جدیدیت اپنے طور پر قابلِ ملامت طرزِ فکر یا طرزِ عمل نہیں۔ ہر معاشرے میں آبادی کا ایک بڑا طبقہ قدامت پرست ہوتا ہے قدامت پرست رہنے کی ایک بڑی وجہ جدید علوم سے بے بہرہ ہونا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ قدامت پرست رہ کر ہم اکثر ذمہ داریوں سے بچ جاتے ہیں جو ہماری جدید زندگی ہمارے سر لادنا چاہتی ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ قدامت پرست رہ کر ہمیں اپنی فوقیت کا ایک بہانہ بھی مل جاتا ہے۔ چوتھے اکثر انسان امید سے زیادہ خوف کے سہارے آگے بڑھتے ہیں۔ وہ ہر نئی اور انجانی چیز سے ڈرتے ہیں، پرانی جانی پہچانی روایات سے ان کا خوف رفع ہو چکا ہوتا ہے لیکن انجانی اور نئی روایات کے بارے میں یہ یقین نہیں ہوتا کہ یہ انھیں کہاں لے جا کر چھوڑیں گی۔ اس لیے قدامت پرستی کم سے کم زحمت کا رستہ ہے لیکن جدیدیت میں ہمیں کئی فرضی مفت خواں نظر آنے لگتے ہیں۔ جس طرح

زندگی کے اور شعبوں میں ہم اَن دیکھی انجانی چیزوں سے ڈرتے ہیں اسی طرح ادب میں بھی ان سے لرزتے ہیں۔ ہم پاکستانی اور کئی قوموں کی طرح ماضی پرست ہوئے ہیں۔ پھر بھی گزشتہ ایک صدی میں ہماری آبادی کے بڑے طبقے کا لباس اور کھانے پینے اور رہنے سہنے کا طریقہ بدل گیا ہے۔ تاہم ادب میں جس کا تعلق ہماری جسمانی زندگی سے کم اور ذہنی زندگی سے زیادہ ہے ہم ابھی تک جدیدیت کو نہایت بے دلی اور تذبذب سے گوارا کررہے ہیں۔ اس رویے نے جدید شاعری کو بعض پڑھنے والوں کے لیے ہوّا بنادیا ہے۔ 'پڑھے لکھے' لوگوں کا ایک طبقہ اس طرزِ سخن میں بڑی اجنبیت پاتا ہے اور اس اجنبیت کو کم کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا۔ کسی فن کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی 'زبان' سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں۔ وہ زبان وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں ڈھل کر قاری تک پہنچنا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کہنا کہ جب میں غالبؔ کو سمجھ سکتا ہوں تو میراجی کیوں میری سمجھ سے باہر ہے، کافی نہیں۔ شعر میں ہر شاعر ایک الگ اکائی ہوتا ہے۔ میراجی کو حل کرنے کے لیے میراجی کے کلام ہی سے اس کی کلید کو تلاش کرنا ضروری ہے، جس کلید سے غالب کھل سکتا ہے اس سے میراجی نہیں کھل سکتا۔ فن کار کی عظمت کا سب سے بڑا راز اس کی انفرادیت ہے اور اس راز کے سمجھنے اور سمجھانے پر جدید شاعری کو اصرار ہے۔ شاعر سے یہ نہ کہیے کہ وہ دوسروں کے سانچے میں ڈھل جائے آپ اسے سمجھ لیں بلکہ ہو سکے تو خود اس کے سانچے میں ڈھلنے کی کوشش کیجیے تاکہ آپ اس کے ذہنی آہنگ سے واقف ہو سکیں۔ جیسے ہر علم کی اپنی ایک زبان ہوتی ہے اسی طرح شاعری کی بھی اپنی زبان ہے بلکہ ہر جدید شاعر کی اپنی 'زبان' ہے، اگر آپ شعر کو زندگی کے لیے ضروری سمجھتے ہوں تو شعر اور شاعر کو سمجھنے کی کوشش کرنا بھی ضروری ہے اور اگر ضروری نہیں سمجھتے تو دنیا کے اور ہزاروں کام ایسے ہیں جو شاعری سے زیادہ اطمینان بخش ثابت ہو سکتے ہیں۔

ooo

فضیل جعفری

بازدید

ن.م. راشد کے مضمون 'جدیدیت کیا ہے؟' پر

ہمیں نہیں معلوم کہ ن.م. راشد نے زیرِ نظر مضمون 'جدیدیت کیا ہے' کب لکھا تھا اور پہلی بار یہ کس رسالے میں شائع ہوا تھا لیکن چوں کہ مضمون میں ایک جگہ 'پاکستانی قوم' کا ذکر آیا ہے اس لیے مضمون ۱۹۴۷ء کے بعد ہی لکھا گیا ہوگا۔ اس وقت تک ان کا پہلا شعری مجموعہ 'ماورا' (۱۹۴۱ء) شائع ہو کر مشہور ہو چکا تھا۔ حیات اللہ انصاری اور کئی دوسرے لوگ جدیدیت کے خلاف محاذ کھول چکے تھے۔ راشد کا چوتھا اور آخری مجموعہ 'گماں کا ممکن' ان کی موت کے دو سال بعد ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ بر سبیلِ تذکرہ یہاں ہم یہ بھی لکھ دیں کہ علی سردار جعفری نے راشد کے انتقال کے بعد 'السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا' میں جو مضمون لکھا تھا اس میں راشد کو ایک بہت عظیم ترقی پسند شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔

بلاشبہ راشد ہمارے ایک بڑے اہم (Major) شاعر ہیں۔ اپنے زمانے میں وہ جدیدیت کے دو تین بنیاد گزاروں میں سے ایک تھے۔ اس کے باوجود، ان کے ذہن میں جدیدیت اور جدید شاعر کا کوئی واضح تصور نہیں تھا۔ 'جدیدیت کیا ہے؟' کے بعد ہم جب میراجی کے مضمون 'نئی شاعری کی بنیادیں' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک آدھ اختلاف کے باوجود یہ محسوس کیے بغیر

نہیں رہ سکتے کہ جدیدیت کے بارے میں ان کے خیالات ونظریات بالکل صاف اور واضح تھے۔ ویسے بھی بقول سجاد ظہیر میراجی ہمیشہ بہت نپے تلے انداز میں اپنی بات کہا کرتے تھے۔

جہاں تک 'جدیدیت کیا ہے' کا تعلق ہے، راشد نے اگر چہ مختلف پہلوؤں سے جدیدیت کی تعریف کا تعین کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے نزدیک جدید شاعر ہونے کا کیا مطلب ہے یا ہم کس شاعر کو جدید کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی راشد کے مضمون کا کینوس خاصا محدود ہے۔ اس مضمون سے کچھ اہم اقتباسات پیش خدمت ہیں:

> ''جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہوسکتی ہے کہ جو اندازِ نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے''۔

> جدید شاعر وہ ہے جو صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو، جو ہر لحاظ سے جدید اندازِ نظر کے حامل ہوں... جن میں جیتی جاگتی ہمارے آپ کے اردگرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو''۔

> ''جدیدیت ایک خاص اندازِ نظر کا نام ہے۔ وہ اندازِ نظر جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے، جو ماضی سے زیادہ حال اور حال کے مسائل کی ترجمانی کو اپنا فرض گردانتا ہے''۔

ان تینوں اقتباسات میں راشد نے گھوم پھر کر وہی دو تین نکات کو دہرایا ہے۔ حال سے یگانگت اور اپنے آس پاس کی دنیا کی ترجمانی اور قدامت پرستی وغیرہ۔ کسی بھی نکتے پر خاطر خواہ مفصل روشنی نہیں ڈالی، چناں چہ جدیدیت کے بارے میں ان کے بیانات میں کئی جھول پیدا ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر راشد نے حال سے یگانگت اور آس پاس کی دنیا کی ترجمانی پر بہت زور دیا ہے۔ اراس شعری رویے کو جدیدیت کا تخصیصی وصف تسلیم کرلیا جائے تو پھر یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ جدید شاعروں کے مقابلے میں ترقی پسندوں نے یہ کام زیادہ بڑے پیانے پر کیا ہے۔

اسی طرح ہمیں راشدؔ کے اس مفروضے سے بھی اتفاق نہیں کہ جدید شاعر وہ ہے ''جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے''۔ یہاں راشدؔ روایت اور روایتی میں فرق نہیں کر پائے۔ روایتی شاعری کرنا یا اس پر سر دھنا جدید شاعروں کا نہیں، آثرؔ لکھنوی جیسے غیر شاعروں کا کام ہے جو اپنی عمر عزیز کا بڑا حصہ بحر، وزن، رعایتِ لفظی، تعقیدِ لفظی، ایطا اور شترگربہ وغیرہ کے چکّر میں گزار دیتے ہیں اور آخر میں خود شعر و ادب کی بساط پر حشو و زوائد بن کر رہ جاتے ہیں۔ ایسے لوگ دراصل شاعری کی روح تک پہنچنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے۔

''روایت کو رد کرنا خود اپنی تخلیقی شخصیت کو رد کرنے کے مترادف ہے۔ ٹی. ایس. ایلیٹ نے روایت کی اہمیت پر بلاوجہ اتنا زور نہیں دیا۔ خود اس نے اپنی شاعری میں روایت سے بڑا غیر معمولی فائدہ اٹھایا ہے، مثال کے طور پر 'ویسٹ لینڈ' کا یہ بند دیکھیے جس میں ایلیٹ نے لندن کے شہریوں کے بارے میں بتایا ہے کہ کس طرح وہ اپنا اخلاقی تناظر کھو چکے ہیں۔ جسمانی طور پر تو وہ زندہ ہیں لیکن زندگی کے ساتھ ان کا کوئی کمٹ منٹ نہیں ہے۔

Unreal city
Under the brown fog of a winter dawn A crowd
flowed over the London Bridge I had not thought
death had undone so many

بات بالکل وہی ہے جو بودلیئر نے اپنی اس نظم میں کہی ہے جس کے انگریزی عنوان کا ترجمہ Swarwing City ہے مگر ایلیٹ نے اسے عصری اور مقامی تناظر میں پیش کر کے نئی معنویت عطا کر دی ہے۔ مطلب ان باتوں کا یہ ہے کہ روایت سے متعلق راشدؔ کے خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ اردو کا کوئی بڑا یا اہم شاعر ایسا نہیں ہے جس نے اپنی بہترین ادبی روایات سے فائدہ نہ اٹھایا ہو۔ اردو میں غالبؔ، اقبالؔ، فراقؔ اور فیضؔ نے ادبی اور شعری روایات سے جو فائدہ اٹھایا وہ راشدؔ نے اپنے مضمون میں ابہام اور فحاشی سے بھی اختصار کے ساتھ بحث کی ہے۔ اثر لکھنوی، خواجہ محمد شفیع دہلوی اور حامد حسن قادری وغیرہ نے ترقی پسندوں پر یہ دونوں الزامات عائد کیے تھے۔ آگے چل کر خود ترقی پسندوں نے ۱۹۶۰ء کے بعد کے نئے شاعروں پر ایسے ہی الزام عائد کیے۔ یہی الزامات راشدؔ، میراجیؔ، اختر الایمان اور ان کے ہم عصر شاعروں پر لگائے تھے۔ اور پھر ۱۹۶۰ء کے بعد والے سیّد سجاد ظہیر نے

اپنے ایک مضمون میں جو کمیونسٹ پارٹی کے انگریزی ہفت روزہ "Link" میں شائع ہوا تھا، نئے شاعروں پر سی.آئی.اے کا ایجنٹ ہونے کا الزام بھی لگایا تھا۔ ایک زمانے میں منٹو، عصمت اور عزیز احمد پر بھی فحاشی کا الزام عائد کیے گئے تھے۔ ہمارا خیال ہے کہ اس طرح کی باتیں وقتی جذباتی ابال کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ گزرتا ہوا وقت سب کو مسطح کر دیتا ہے اور آخر میں صرف اچھا ادب باقی بچتا ہے۔

راشد نے 'جدیدیت کیا ہے' میں ابہام اور فحاشی دونوں کی وضاحت کی ہے۔ ابہام کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ "پڑھنے والوں کی بہت بڑی تعداد ابھی ان تجربات و مشاہدات سے اثر پذیر نہیں ہوئی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے"۔ بات صحیح ہے لیکن صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ہم راشد کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے کہنا چاہتے ہیں کہ ہر عہد میں زندہ دماغ سماج میں پائی جانے والی ناانصافیوں، عدم مساوات، پرانے امکانات کے معدوم ہونے اور نئے امکانات کی روشنی، نمائشی چمک دمک، معنوی اخلاقیات، زندگی اور موت جیسے مسائل کے گرد رقص کرتے ہیں۔ چوں کہ حقیقی جدید شاعروں کا شمار بھی زندہ دماغوں میں ہوتا ہے، اس لیے ان کی شاعری اور عام قارئین کے درمیان فطری طور پر ایک خلا سا رہ جاتا ہے۔ ہر زمانے میں خاصی بڑی تعداد میں ایسے قارئین پائے جاتے ہیں جو نئے اور نوجوان لکھنے والوں کو اپنے قریب نہیں آنے دیتے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ ابہام فن پارے میں نہیں بلکہ قاری کے ذہن میں ہوتا ہے۔ بہرحال فیض نے ادبی اور شعری روایت سے جو فائدہ اٹھایا وہ اپنی مثال آپ ہے۔

فحاشی کے تعلق سے راشد نے قطعاً غیر ضروری طور پر معذرت آمیز لہجے میں گفتگو کی ہے۔ وہ جدید شاعری پر فحاشی کے الزام کو تقریباً تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "کچھ تو یہ جدید شاعری کی اس کوشش کا نتیجہ ہے کہ (جدید شعرا نے) زندگی کے نئے نئے گوشے چھان ڈالے اور زندگی کو یوں برہنہ دیکھ سکے اور دکھا سکے کہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کے نئے راستے کھل جائیں... لیکن کہیں کہیں یہ فحاشی اس لیے بھی ظاہر ہوئی ہے کہ کوئی شاعر یا ادیب پڑھنے والوں کو محض جھنجھوڑنا چاہتا ہے اور ان کے اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے"۔

ہم سمجھتے ہیں کہ ہر اچھا شاعر اور ادیب کسی نہ کسی سطح پر قاری کو جھنجھوڑتا ہے یعنی اسے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ میر تقی میر اور غالب کی شاعری میں ایک بنیادی فرق یہ بھی ہے۔ میر قاری کے

جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں جب کہ غالب کی شاعری قاری کو حیات و کائنات کے رموز ہائے گراں مایہ کے بارے میں از سرِ نوغور و فکر کرنے اور خود اپنے نتائج برآمد کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ بیسویں صدی میں یہ خصوصیت اقبال اور فراق کی شاعری میں بدرجۂ اتم ملتی ہے، اگر چہ غالب سے ان کا موازنہ نہیں کیا جاسکتا۔

اسی طرح منٹو اور عصمت نے سماج کی روایتی اخلاقیات پر حملے کیے ہیں بلکہ انھیں الٹ پلٹ کر رکھ دیا ہے مگر ان کے افسانوں کو کسی بھی زاویے سے فحش نہیں کہا جاسکتا۔ راشد کے مجموعے 'ماورا' پر عموماً اور ان کی نظم 'انتقام' پر خصوصاً کئی ٹٹ پنجیے نقادوں نے فحاشی کا فتویٰ صادر کیا تھا۔ ہمارا قیاس ہے کہ راشد نے فحاشی کا جس طرح دفاع کیا ہے اور جو جواز پیش کیے ہیں وہ انھی ریشہ دوانیوں کا ردِّعمل ہے۔ 'انتقام' کا آخری بند ملاحظہ ہو:

اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے ہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

یہ بند 'انتقام' کا لب لباب ہے مگر اسے کسی بھی زاویے سے فحش نہیں کہا جاسکتا۔ ہمارے نزدیک راشد کی نظم فحش نہیں بلکہ سادی ذہنیت (Saddism) کی مثال ہے، کیوں کہ راوی انگریزوں کے دو سو سالہ مظالم کا انتقام ایک عورت سے لے رہا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ جب منٹو اور عصمت کا کوئی افسانہ یا پھر راشد یا کسی اور شاعر کی نظمیں فحش نہیں ہیں تو فحاشی کا مطلب کیا ہوتا ہے؟ مطلب صاف ہے، جس تحریر کا مقصد قاری کے شہوانی جذبات کو ابھارنا اور اسے جنسی لذت فراہم کرنا ہو وہ فحش ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر وہی دہانوی کے ناول (جس نے ڈالی بُری نظر ڈالی اور ننگڑ وغیرہ) اور واجدہ تبسم کا 'نتھ اترائی' یقیناً فحاشی کی مثالیں ہیں۔ ان کا مقصد بالکل وہی ہے جو بلو فلموں کا ہوتا ہے۔ لیکن منٹو اور عصمت کی تحریریں کسی بھی زاویے سے فحاشی کے دائرے میں نہیں آتیں۔

اسی طرح ہمارے نزدیک امیر مینائی کا یہ شعر:

آنکھیں دکھلاتے ہو جوبن تو دکھاؤ صاحب
وہ الگ باندھ کے رکھا ہے جو مال اچھا ہے

فحش ہے جب کہ اسی موضوع پر آتش کا شعر:

کسی کے محرمِ آب رواں کی یاد آئی
حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا

پیکر تراشی اور فنکاری کا اعلا نمونہ ہے۔

آخر میں ہم اس سلسلے میں یہ بھی لکھتے چلیں کہ ادب سمیت فنونِ لطیفہ میں فحاشی کا معیار وقت بہ وقت اور فرد بہ فرد بدلتا رہتا ہے۔ اس مفروضے کے ثبوت میں مغربی ادب کے علاوہ خود اردو سے مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ ۱۹۳۲ء میں جب رشید جہاں کا مرتب کردہ افسانوی مجموعہ 'انگارے' (ترقی پسندوں کی پہلی کتاب) شائع ہوا تو برطانوی حکومت نے اُسے فحش قرار دیتے ہوئے ضبط کرلیا۔ اس معاملے میں حکومت تنہا نہیں تھی۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کے نزدیک بھی 'انگارے' ''جنسیات اور فحشیات کا ایک پلندہ تھا'' جسے ضبط کرکے حکومت نے صحیح قدم اٹھایا تھا۔ لیکن یہی کتاب پروفیسر احمد علی کی رائے میں ''ہماری تہذیب و تمدن اور فکر و ادب میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے''۔ ڈاکٹر رائے پوری کی رائے کا کوئی خریدار تو خیر اُس زمانے میں بھی نہیں تھا لیکن ۲۰۱۱ء میں پروفیسر احمد علی کی رائے سے مکمل اتفاق رکھنے والے بہت زیادہ نہیں ملیں گے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ 'انگارے' اردو کے افسانوی ادب میں تاریخی اعتبار سے ایک منفرد مقام رکھتا ہے مگر اس میں شامل افسانوں کا ہماری تہذیب اور تمدن سے کوئی ربط نہیں ہے۔

جدیدیت کے تعلق سے ہم اوپر میراجی کے مضمون 'نئی شاعری کی بنیادیں' کا ذکر کر چکے ہیں۔ کئی مسائل پر میراجی کے خیالات وہ نہیں ہیں جو راشد کے ہیں۔ مثال کے طور پر راشد کو میر تقی میر اور خواجہ میر درد کی بھی شاعری میں جدیدیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے جب کہ میراجی کے نزدیک نظیر اکبرآبادی ہمارے پہلے جدید شاعر ہیں۔ میراجی نے غالب کو بجا طور سے اردو شاعری میں ایسا 'سنگِ میل' قرار دیا ہے ''جس کی انفرادیت اب تک جاری ہے اور

آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گی۔ ہم سمجھتے ہیں کہ جس طرح انگریزی میں سیکڑوں سال گزر جانے کے بعد بھی شیکسپیئر کی اہمیت اور مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی بالکل اسی طرح غالبؔ کی اہمیت بھی بڑھتی چلی جائے گی۔

راشدؔ نے جدیدیت سے بحث کرتے ہوئے ہنگامی حالات اور عصری مسائل کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ میراجی نے سماج اور سیاسی حالات سے بحث کی ہے اور ترقی پسند تحریک کی بھی تعریف کی ہے مگر بحیثیت مجموعی ان کے نزدیک جدید شاعر وہ ہے ''جو ہنگامے کے اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے، سوچنے اور اپنے انداز میں کہنے پر قدرت رکھتا ہو''۔ اسی طرح ایک اور مقام پر لکھتے ہیں کہ ''جو شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس، جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے وہ نیا شاعر ہے''۔

اگرچہ جدیدیت اور جدید شاعروں کے سلسلے میں میراجیؔ کی آرا قابلِ قبول ہیں لیکن ہم سمجھتے ہیں ہنگامی حالات کے بجائے خود کوئی Taboo نہیں ہو سکتے۔ بڑے اور اچھے شاعر ہنگامی موضوعات کو تخلیقی شاہکار بنا دینے پر قدرت رکھتے ہیں جب کہ اچھے موضوعات کو بھی معمولی شاعر غارت کر دیتا ہے۔ فیض احمد فیضؔ کی بہت سی نظمیں خصوصاً 'زنداں نامہ' کی نظمیں ہنگامی حالات کی پیداوار ہونے کے باوجود اعلا شاعری کی مثالیں ہیں۔ یہی بات سردار جعفری کی کئی نظموں مثلاً 'پتھر کی دیوار'، 'نیند' اور 'اودھ کی خاک حسیں' اور مخدوم کی 'اندھیرا' اور 'چاند تاروں کا بن' جیسی نظموں کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ خود ہمارے دور میں محمد علوی، عادلؔ منصوری اور ندؔا فاضلی نے فرقہ وارانہ فسادات پر جو نظمیں لکھی ہیں وہ ہنگامی شاعری کی نہیں بہترین شاعری کی مثالیں ہیں۔

میراجیؔ، راشدؔ اور اخترالایمانؔ کو ان کے ہم عصر نقادوں نے یکسر رد کر دیا تھا۔ جدید نقادوں کا یہ ایک بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے راشدؔ اور میراجیؔ کو از سرِ نو دریافت کیا۔ افسوس اس بات کا ہے کہ ان لوگوں نے بھی اپنی زیادہ تر تنقیدی اور تکنیکی مہارت راشدؔ اور میراجی کا Cult بنانے پر صرف کر دی، اخترالایمانؔ اور ان کے بعد قاضی سلیم اور شفیق فاطمہ شعریٰ کی طرف مناسب توجہ نہیں دی۔ ہمیں اب اپنی ترجیحات پر از سرِ نو غور کرنا چاہیے۔

○○○

بازدید

حیات اللہ انصاری

ن۔ م۔ راشد پر

اس نرالے شاعر کی نظموں کا مجموعہ 'ماورا' ۱۹۴۱ء میں بڑی آب و تاب سے شائع ہوا۔ کاغذ، لکھائی، چھپائی، سرورق، قیمت، ہر چیز بہت جاذب نظر۔ ان سے بھی زیادہ جاذب نظر اور دو باتیں تھیں، کرشن چندر کا لکھا ہوا سولہ صفحوں کا تعارف اور کتاب کا فیض کے نام سے معنون ہونا۔ یہ دونوں ادیب اس پائے کے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک ہی کا نام ہونا بھی کتاب کو اونچا درجہ مل جاتا۔ پھر سونے پر سہاگہ یہ کہ ن۔م۔ راشد کی شخصیت بھی معمولی نہیں۔ آل انڈیا ریڈیو میں ایک افسر تھے اور اچھا حلقۂ احباب رکھتے تھے۔ ان کی نظمیں بلند پایہ رسالوں میں تعریفوں کے ہار پہن پہن کر چھپتی رہی تھیں۔ ان باتوں کا یہ اثر ہوا کہ کتاب چھپتے ہی مشہور ہوگئی۔ سنا ہے کہ اس کا کوئی خاص اڈیشن بھی نکلا تھا جو ہاتھوں ہاتھ بک گیا۔

'ماورا' پر متعدد رسالوں میں تبصرے ہوئے اور ایک آدھ تنقیدی مضامین بھی نکلے۔ یہ سب تعریفوں سے بھرے ہوئے ہیں۔ بعض لوگوں نے اس شاعر پر کچھ حملے بھی کیے، مگر اس انداز سے کہ 'سرّ دلبراں در حدیثِ دیگراں' سے آگے نہ جا سکے۔

اس میں شبہ نہیں کہ 'ماورا' کا نصف آخر استادوں کی شاعری سے اتنا مختلف ہے کہ یہ اختلاف نظر پڑتے ہی توجہ کو جذب کر لیتا ہے۔ پڑھنے والا حیرت زدہ ہو کر سوچنے لگتا ہے کہ یہ چیز

بہت بلند ہے یا بہت پست۔ ہم جس دور سے گزر رہے ہیں، وہ کچھ ایسا عبوری دور ہے کہ پرانی قدریں ناکارہ ثابت ہو چکی ہیں اور نئی قدروں نے ابھی اتنی وقعت نہیں حاصل کی ہے کہ ان کی جگہ لے سکیں۔ ایسی حالت میں کسی چیز کے بارے میں قطعی رائے دینا سخت مشکل ہے پھر تجزیۂ نفسی اور مارکس کا ادب میں جو دخل ہونے لگا ہے تو لوگ اپنے ذوق پر بھروسہ کرتے ڈرتے ہیں کہ جانے کہاں کون سی گہری بات چھپی ہو۔

ایسا عبوری دور آنا ہماری ترقی کے لیے ضروری تھا لیکن اس حالت میں ایک خرابی یہ ہوتی ہے کہ وہ نو آمدہ جو درانہ گھستا چلا آئے، اپنے لیے ایک جگہ ضرور نکال لیتا ہے کیوں کہ تعریف کرنے والوں کی آوازیں تو گونجتی رہتی ہیں لیکن ناپسند کرنے والوں کی زبانوں پر تذبذب کی مہر لگی رہتی ہے۔

ن م. راشد کا ادب میں داخلہ طالب علمانہ نہیں، درانہ ہے۔ طالب علمانہ شان تو یہ ہوتی کہ جیسی کتابیں چھپتی رہتی ہیں ویسی ہی اپنی کتاب بھی چھپواتے، کرشن چندر کے تعارف اور فیض کے نام سے معنون کرنے کی کوئی خاص ضرورت نہ تھی۔ یا اگر تعارف کے بغیر کام نہیں چلتا تھا تو تعارف ایسا ہوتا جو تعریفی نہ ہوتا۔ یہ خاکسارانہ انداز یوں اور زیب دیتا تھا کہ ان کی شاعری ابھی محض ایک تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ ایسی چیز کو علمی دنیا میں آہستہ سے پیش کرنا چاہیے تاکہ جس کو جو کچھ کہنا ہو کہہ سکے۔ لیکن راشد آئے تو اس انداز سے آئے کہ چھوٹے موٹے تنقیدی قلم سہم کر رہ گئے اور ان کی شاعری تجربہ نہیں بلکہ ایک دعویٰ بن گئی۔

یہ بات ضروری ہے کہ اس عبوری دور میں بہت سی قدریں مشکوک اور اختلافی ہو گئی ہیں، لیکن اتنی بھی نہیں کہ بات کہنا ناممکن ہو جائے۔ اب بھی بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کو سب مانتے ہیں، مثلاً یہ کہ جو بات کہو اس میں تضاد نہ ہو یا یہ کہ جذبات کو تندرست ہونا چاہیے نہ کہ نفسیاتی امراض کی پیداوار۔ اسی طرح کی بہت سی باتیں ہیں، ان میں اگر اختلاف ہو سکتا ہے تو تفصیلات میں جا کر۔ موجودہ مضمون میں ایسی ہی کسوٹیوں کو پیشِ نظر رکھ کر ن م. راشد کی شاعری کے عناصر کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور حتی الامکان مختلف فیہ قدروں سے کنارہ کشی کی گئی ہے۔

'ماورا' میں کل سینتیس نظمیں ہیں۔ ان میں قوم پرستی، وطن دوستی، پاک عشق، اہرمن و یزداں، مباشرت، قسم قسم کے مضامین پائے جاتے ہیں۔ ان نظموں میں جو سب سے زیادہ مشہور ہوئی ہے وہ ہے 'انتقام'۔ یہ اپنے خیال اور ادا کے لحاظ سے ایسی انوکھی چیز ہے کہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد اس کے تاثر کا ذہن میں رہ جانا ضروری ہے۔ اس میں راشد کہتا ہے:

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے 'ہونٹوں' نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

برہنہ جسم، ہونٹوں، رات بھر، اور پھر ہونٹوں کا اُلٹے کاموں کے درمیان ہونا۔ ان باتوں کے ساتھ لفظ 'انتقام' کا معنی خیز استعمال، ان چیزوں سے یہ بات بالکل روشن ہو جاتی ہے کہ یہ تذکرہ مباشرت کا ہے۔ مباشرت کا یہ انتقامی انداز یا انتقام لینے کا یہ مباشرتی پیرایہ بہت جاذبِ توجہ چیز ہے، مگر سوال یہ ہے کہ مباشرت میں انتقامی جذبہ کہاں تک قدرتی امر ہے؟

مباشرت میں مرد اضطراری طور پر عورت کو دبانے اور کچلنے میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیتا ہے۔ عام حالات میں وہ ایسی سختیاں صرف دشمن کے ساتھ کر سکتا ہے اور بعض مرد مباشرت میں تصور بھی یہی کرتے ہیں کہ میں دشمنی برت رہا ہوں اور ان کو اپنی ہر سختی میں جنگجویانہ شان نظر آتی ہے۔ یہ دشمنی کا جذبہ اکثر اتنا بڑھ جاتا ہے کہ مرد کاٹ کھاتا ہے، یا اسی قسم کے اور حرکات کر بیٹھتا ہے اور اس سے تسکین محسوس کرتا ہے۔

مباشرت میں مرد کی ہر سختی جو محض ایذا دہی کے لیے نہ کی جائے، عورت کو لطف پہنچاتی ہے۔ ایسی حالت میں مرد کا یہ تصور کرنا کہ میں دشمنی برت رہا ہوں، بالکل خلافِ واقعہ ہے۔ اس بات کو دشمنی برتنے والے بھی اچھی طرح جانتے ہیں، لیکن پھر بھی ان کا رویہ نہیں بدلتا، کیوں کہ یہ رویہ کسی کم فہمی کا نتیجہ نہیں ہوتا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی علت ہے جسے ایذا دہی کہتے ہیں۔

مباشرت میں ہوتا یہ ہے کہ مرد کی ہر سختی عورت کو لذت دیتی ہے، جس کا اظہار اس کے حرکات و سکنات سے ہوتا ہے۔ مرد ان حرکات و سکنات کی مدد سے اس لذت کو جو وہ محسوس کر رہی

ہے، اپنے تخیل میں محسوس کرتا ہے جس سے اس کی سرشاری اور بڑھتی ہے۔ اس طرح مرد کی ہر سختی خود اس کے دماغ میں لذت کی شکل میں منتقل ہو کر واپس آجاتی ہے۔ یعنی مرد کا دماغ بیک وقت اپنی اور عورت دونوں کی لذتیں محسوس کرتا ہے اور ساتھ ساتھ دونوں لذتوں کے اتحاد کو بھی۔

لذت کا یہ اعلا احساس اسی وقت ممکن ہے جب کہ مرد و عورت میں وہ گہرا دماغی تعلق ہو جسے الفرڈ ایڈلر یوں بیان کرتا ہے: ''اس بات کی غیر معمولی اہلیت ہو کہ اپنے کو دوسرے کی جگہ اس طرح فرض کر سکیں کہ دوسرے کی آنکھوں سے دیکھیں، دوسرے کے کانوں سے سنیں اور دوسرے کے دل سے محسوس کریں''۔

راشد میں ایذا دہی کی علّت

جو مرد ایذا دہی کا شکار ہوتا ہے، اس کے تخیل پر ایسا پردہ پڑ جاتا ہے کہ وہ عورت کے حرکات و سکنات سے اس لذت کی تصویر نہیں مرتب کر سکتا ہے جو وہ محسوس کرتی ہے، اس کی نگاہ اپنے حرکات و سکنات میں گھر کر رہ جاتی ہے۔ راشد کی نظم کا ہیرو اسی علّت کا شکار ہے، اسی وجہ سے وہ مباشرت کی سختیوں کو 'انتقام' کے نام سے پکارتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس نظم کی ہیروئن 'اجنبی عورت' ہے اور راشد اجنبی عورت سے مراد فرنگی عورت لیتا ہے اور فرنگی عورت کے ساتھ شب باش ہونے میں دشمنی کا جذبہ کچھ قدرتی سا نظر آتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی حقیقت کے سامنے کوئی وزن نہیں رکھتی، کیوں کہ مرد کی سختیاں عورت کو خواہ وہ کسی قوم کی ہو، لطف پہنچاتی ہیں۔ اس لطف کو محسوس نہ کرنا اور فرضی دشمنی کے خیال پر جمے رہنا نفسیاتی مرض کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔

نظم 'بے کراں رات کے سناٹے میں' میں علّت ایذا دہی اور واضح ہو جاتی ہے۔ وہاں ہیروئن 'اجنبی عورت' نہیں بلکہ 'مری جان' ہے۔ لیکن وہاں بھی راشد کہتا ہے:

ایک لمحہ کے لیے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں

بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے
اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں

جب حالات دشمنی کے خیال کو سراسر جھٹلا رہے ہوں، اُس وقت زبردستی ایسی باتیں فرض کر لینا جس کی بنا پر دشمنی کا جذبہ قائم کیا جا سکے، نفسیاتی علت نہیں تو اور کیا ہے؟

کبھی کبھی تو علت ایذا دہی راشد کے یہاں اتنی بڑھ جاتی ہے کہ وہ سمجھنے لگتا ہے کہ عورت کو ہم آغوشی سے کوئی لطف ہی نہیں حاصل ہوتا ہے بلکہ وہ اس سے چڑتی ہے اور اس بات کو حقیر سمجھتی ہے۔ وہ صرف سادہ پرستش کی خواہش مند ہوتی ہے۔ چناں چہ وہ محبوبہ کی خدمت میں ایک عجیب معذرت پیش کرتا ہے:

میں جو سرمست نہنگوں کی طرح
اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لیے
اور تری سادہ پرستش کے بجائے
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے
مرے جذبات کو تو پھر بھی حقارت سے نہ دیکھ
اور مرے عشق سے مایوس نہ ہو

ایذا دہی کی علت دراصل ایک قسم کا دماغی رویہ ہے جو صرف مباشرت ہی کے موقعے پر نہیں بلکہ مریض کی زندگی کے مختلف پہلوؤں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کا علتی بچوں کو دلار میں ستاتا ہے۔ اپنی خوشی کے موقعے پر دوسروں کو رنجیدہ کر کے سکون محسوس کرتا ہے۔ راشد میں غم زدگی کے یہ اثرات موجود ہیں مثلاً ٹھیک اس وقت جب کہ اس کا ہیرو محبوبہ کی طرف 'زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لیے' بڑھتا ہے، تو اس سے کہتا ہے:

ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا

حالاں کہ جو بات وہ کہنا چاہتا ہے وہ بلا اس غم زدہ تمہید کے بھی کہی جا سکتی تھی۔ وہ بات یہ ہے کہ محبوبہ کے مرنے کے بعد:

زندہ تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور

اس اچھی بات کو اس تمہید کے ساتھ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ شاعر کے دماغ پر غم زدگی کا اثر ہے۔

ایسی ہی غم زدگی 'اتفاقات' میں نظر آتی ہے۔ وہاں انتہائی لذت کا تصور موت سے مل جاتا ہے۔ کہتا ہے:

شبنمی گھاس پہ دو پیکر یخ بستہ ملیں

اس میں شبہ نہیں کہ انتہائی سرشاری اور موت میں ایک لگاؤ ہے۔ وہ یہ کہ دونوں کے تخیل میں بے حس و حرکت ہو جانا شامل ہے، مگر اس پر بھی سرشاری کی تشبیہ موت سے نہیں دی جاسکتی ہے کیوں کہ پہلی چیز کا اصل عنصر مسرّت ہے اور دوسری کا غم۔ راشد نے جو یہ تشبیہ دی ہے تو اس سے صاف پتا چلتا ہے کہ اس کی مسرت میں غم کی آمیزش ہے اور خوشی کے وقت رنجیدہ ہو کر اس کو سکون ملتا ہے۔

ایک فارسی شاعر نے بھی مباشرت میں سرشارانہ بے خودی کا رنگ لانے کے لیے موت کا تذکرہ کیا ہے۔ کہتا ہے:

چناں برد آورد آورد برد!
کہ دایہ پس پردہ از رشک مرد!

اس تذکرے سے لذت و مسرت میں غم کی جھلک آنا کیا ان کا حسن اور دوبالا ہو جاتا ہے۔
اگر راشد کے مصرعے کا اس شعر سے موازنہ کیا جائے تو اس کی غم زدگی بہت واضح ہو جاتی ہے۔

نظم 'زوال' محض اسی جذبۂ غم زدگی کی پیداوار ہے۔ اس نظم میں راشد حسن و جمال کے فنا ہو جانے کا تذکرہ تا ہے:

آہ پایندہ نہیں
درد و لذت کا یہ ہنگام جلیل

....

تیرے سینے کا درخشندہ جمال

کر دیا جائے گا بیگانۂ نور

اس حسن و جمال کے فنا کے تذکرے سے مقصود نہ عبرت حاصل کرنا ہے اور نہ دنیا کی ناپائداری سے سبق لینا، بلکہ مقصود یہ کہنا ہے کہ ان کے فنا ہو جانے کے بعد:

اور پھر چاند کے مانند محبت کے خیال
سارے اس عہد کے گزرے ہوئے خواب
تیرے ماضی کے افق پر سے ہویدا ہوں گے

یہ بات بلا 'زوال' کے غم زدہ بیان کے اگر کہی جاتی تو پُر اثر ہوتی۔ ابھی تو زوال کا بیان اتنا غم زدہ اور ایسا طویل ہے کہ اس کے سامنے یہ چیز بے اثر ہو جاتی ہے۔ ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کا وہ جذبہ جس نے اس نظم کو تخلیق کیا ہے، غم زدگی ہے، یعنی غم زدہ باتوں کا تذکرہ کر کے سکون حاصل کرنا۔

محبوب کا تخیل

راشد میں جب یہ اہلیت نہیں ہے کہ وہ عورت کی آنکھوں سے دیکھ سکے، اس کے کانوں سے سن سکے اور اس کے دل سے محسوس کر سکے تو پھر وہ عورت کا کردار بھلا کیسے محسوس کر سکتا ہے؟ چناں چہ اس کی شاعری میں عورت بے جان رہتی ہے۔ 'ماورا' میں نو نظمیں ایسی ہیں جن میں خلوتِ صحیحہ کا تذکرہ ہے، ان میں سے چھ نظموں (ہونٹوں کا لمس، آنکھوں کے جال، شاعر درماندہ، رقص، بے کراں رات اور انتقام) میں تو عورت بالکل بے جان رہتی ہے۔ دو نظموں میں برائے نام متحرک ہوتی ہے، ان میں سے ایک 'اتفاقات' ہے، جس میں کہتا ہے:

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش سمن اور گلاب

اس تشبیہ میں 'مدہوش' سے انفعالی جذبہ آ گیا ہے۔ دوسری نظم 'طلسم جاوداں' ہے جس میں کہتا ہے:

تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہو گئی

یہاں 'بھی' اور 'سی' نے انفعالی جذبے کو بہت حقیر کر دیا ہے، لیکن پھر بھی وہ تھوڑا بہت ہے۔ صرف ایک نظم 'ایک رات' ایسی ہے جس میں عورت کا انفعالی جذبہ ذرا واضح طور پر نظر آجاتا ہے:

تیرے سینے کے سمن زاروں میں اٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے
اپنی نکہت اپنی مستی مجھ کو دینے کے لیے

لیکن اس میں بھی مرد اور عورت کے جذبے مساوی شدت نہیں رکھتے ہیں۔ مرد کے جذبے کی شدت 'انگاروں' سے ظاہر کی گئی ہے اور عورت کی سمن زاروں سے، لیکن 'بے تابانہ' سے ایک حد تک تلافی ہو جاتی ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان تینوں مصرعوں میں انفعالی جذبہ اچھی طرح پایا جاتا ہے۔

راشد کی محبوبہ کی تعمیر ان چار خطوں سے ہوتی ہے: برہنہ جسم، سینے کے کہستان، مدبھری آنکھیں، رس بھرے ہونٹ۔ راشد کے یہاں محبوبہ کے دل و دماغ کی جھلک نہ ہونے کے برابر ہے۔ اور سچ بات تو یہ ہے کہ راشد کو محبوبہ کے دل و دماغ کی چنداں ضرورت بھی نہیں، محض جسم زندگی کا بیڑا پار لگانے کے لیے کافی ہے۔ کہتا ہے:

غم کا بحرِ بے کراں ہے یہ جہاں — میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطحِ شور انگیز پر اس کی رواں — اس کو آہستہ لیے جاتا ہوں میں

(ایک رات)

بہت چھاننے کے بعد راشد کی محبوبہ کے دل و دماغ کا کچھ سراغ ملتا ہے۔ محبوبہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بے عذر ہے، مگر کبھی کبھی اسے خدا کا ڈر یا بدنامی کا اندیشہ گھیر لیتا ہے، لیکن پھر جب ہیرو اس کو اُکساتا ہے تو وہ ان 'وہموں' کو بھلا دیتی ہے۔ یہ کشمکش 'اتفاقات' میں یوں آتی ہے۔ محبوبہ سے ہیرو کہتا ہے:

خوفِ موہوم تری روح پہ کیا طاری ہے
اتنا بے صرفہ نہیں تیرا جمال

اس زمستاں کی جنوں خیز حسیں رات کو دیکھ

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

یہ پند و نصائح بیکار نہیں جاتے کیوں کہ اس کے بعد ہی فرمائش ہوتی ہے:

روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں

عورت کے ان ہی وہموں سے جدوجہد کرنے کی پیداوار نظم 'حزن انسان' ہے جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔

'شاعر درماندہ' ایک ایسی نظم ہے جس میں محبوبہ کی آرزوئیں اور عادتیں کچھ یوں ہی سی ظاہر ہو جاتی ہیں۔ کہتا ہے:

تو سمجھتی تھی کہ اک روز مرا ذہن رسا
اور مرے علم و ہنر
بحر و بر سے تری زینت کو گہر لائیں گے

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہیروئن کو مادّی آرائشوں سے بلند چیزوں کی قیمت کا احساس نہیں ہے۔ اس بات کی تائید اس کی اس تمنا سے بھی ہوتی ہے کہ خدا کے عقیدے کی قیمت دولت کی شکل میں مل جائے:

میرے رستے میں جو حائل ہوں مرے تیرہ نصیب
کیوں دعائیں تری بے کار نہ جائیں
تیرے راتوں کے سجود اور نیاز

اصل یہ ہے کہ راشد نے عورت کا مرتبہ پہچانا ہی نہیں ہے۔ اس کی نگاہوں میں جو عورت کا مرتبہ ہے وہ اس کے لفظ 'ہونٹوں' کے کریدنے سے نظر آ جاتا ہے۔ 'اظہار' میں کہتا ہے:

تو کہ تھی اس وقت گمنامی کے غاروں میں نہاں
میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات

اسی خیال کی تکرار 'اتفاقات' میں ہوتی ہے:

میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عورت کو نجات دینے یا پیدا کرنے سے کیا مراد ہے۔ مذکورہ بالا جگہوں پر 'ہونٹ' کا لفظ معنی خیز نظر آتا ہے۔ پھر اسی معنی خیز انداز میں جب وہ 'انتقام' میں آتا ہے:

میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

تو پتا چل جاتا ہے کہ راشد ہونٹوں سے مراد شہوتِ حیوانی یا مباشرت لیتا ہے۔ یہ مفہوم 'اتفاقات' کی تائید سے بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ وہاں پہلے یہ فرمائش ہوتی ہے:

".. .. .. یہ لب ہی مل جائیں"

اور پھر ملے ہوئے لبوں کی تصویر یوں کھینچی جاتی ہے:

شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں

'ہونٹوں' کے اس مفہوم کو پیش نظر رکھ کر 'میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات' اور 'میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا' کے معنی صرف یہ ہو سکتے ہیں کہ راشد عورت کو مرد کا کھلونا سمجھتا ہے، یعنی اس نے عورت کو صرف تماش بین اور عیاش بن کر دیکھا ہے۔ بیٹا، بھائی، شوہر اور باپ بن کر قطعی نہیں دیکھا ہے۔

کتاب بھر میں صرف دو مصرعے ایسے ہیں جو راشد کی عورت کو بالکل کٹھ پتلی بن جانے سے روک لیتے ہیں:

(ا) تو "مسرت" ہے مری تو میری "بیداری" ہے

اس مصرعے میں مسرت اور بیداری اُلٹے کاموں کے درمیان ہیں، اس سے کچھ خیال گزرتا ہے کہ یہ دونوں شاید محبوباؤں کے نام ہوں اور اس صورت میں مصرعے کا زور کم ہو جاتا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ عورت کا کوئی کردار ہے جو مرد پر اثر انداز ہو رہا ہے۔

(۲) کل تک تری باتوں سے مری روح تھی شاداب

راشد کے یہاں محبوبہ کا ایک خالص رومانی تخیل بھی ملتا ہے۔ یہ سب سے واضح پہلی نظم میں ہے، اس کے بعد دھیما ہوتے ہوتے عورت کے مادّی تخیل سے مل جاتا ہے۔ پہلی نظم میں راشد نے محبوبہ کا ایک خاکہ بنایا ہے جو تین خطوں سے بنا ہے:

(۱) وہ خوش گوار حالات جن میں محبوبہ نے پرورش پائی ہے:

اس نے دیکھا نہیں دنیا میں بہاروں کے سوا

یعنی محبوبہ سرے سے جانتی ہی نہیں کہ غم کیا بلا ہے۔ ایسی محبوبہ صرف تخیل میں پائی جاسکتی ہے، ورنہ زندگی ایسی ظالم چیز ہے جو محلوں سے لے کر جھونپڑیوں تک ہر شخص کو بتا دیتی ہے کہ غم کیا بلا ہے۔

(۲) محبوبہ کا کردار، مثلاً:

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ

یہ پہلی ہی تصویر کا دوسرا رخ ہے۔

(۳) محبوبہ کی محبت، مثلاً:

وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی　　　خود تو وہ آتشِ جذبات میں جل جائے گی

ایسی محبت غیر قدرتی چیز ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ راشد کی رومانی محبت میں بے جان مبالغہ اور غیر قدرتی پن بہت واضح ہیں اور اس میں تجربے کی خواہ وہ عملی دنیا میں ہوا ہو یا ذہنی دنیا میں، بے انتہا کمی ہے۔ اور ایسا ہونا بالکل قدرتی امر ہے کیوں کہ جب راشد محبوبہ کے دل و دماغ کو محسوس ہی نہیں کر پاتا ہے تو اس کی خانہ پُری بناوٹی باتوں سے نہ ہوگی تو کیسے ہوگی۔

راشد کی محبت

راشد نے 'جرأتِ پرواز' میں اپنی متعدد محبتوں اور ان کے تاثرات کا تذکرہ یوں کیا ہے:

آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے

.. ..

ہوگئی ختم کہانی میری
مِٹ گئے میری تمناؤں کے پروانے بھی
خوفِ ناکامی و رُسوائی سے
حسن کے شیوۂ خودرائی سے
دل بے چارہ کی مجبوری و تنہائی سے
میرے سینہ ہی میں پیچاں رہیں آہیں میری
کرسکیں روح کو عریاں نہ نگاہیں میری

یعنی راشد کے ہیرو کا دل محبت کرنے پر بھی تنہائی کا شکار رہتا ہے اور محبت کا جو اصل انعام ہے یعنی دل کی کلی کا کھلنا اور روح کا بے نقاب ہونا، وہ حاصل نہیں ہوتا۔ یہ بات ہم کو راشد کی وہ کمزوری یاد دلاتی ہے کہ وہ محبوبہ کے دل و دماغ کو نہیں محسوس کر پاتا ہے، جس سے وہ بے جان رہتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں نہ عاشق و معشوق کے قلبی اتحاد کو وہ محسوس کرسکتا ہے اور نہ اس کا 'دل بے چارہ' مجبوری و تنہائی اور خوفِ ناکامی و رُسوائی سے آزاد ہوسکتا ہے اور نہ اس کا حسن 'شیوۂ خودرائی' سے۔ راشد کی محبت بہت ناقص ہے۔

لیکن کہیں کہیں ایسا بھی ہوجاتا ہے کہ راشد کی محبوبہ میں جان پڑ جائے جیسے کہ ذیل کے مصرعے میں کہ وہ جان دار انسان کی طرح متاثر کرتی ہے:

کل تک تری باتوں سے مری روح تھی شاداب

ایسی چیزیں اور بھی ہیں، مثلاً 'رخصت' میں جہاں ہیرو بے چین ہے وہاں ہیروئن بھی:

میں اور تم اس رات ہیں غمگین و پریشاں
اک سوزشِ پیہم میں گرفتار ہیں دونوں

اسی طرح 'خواب کی بستی' میں ہیرو 'اس پار' جانا چاہتا ہے تو محبوبہ اس کو باز رکھنے کی کوشش کرتی ہے، جیسا کہ اس مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے:

مرے محبوب جانے دے مجھے اس پار جانے دے

اسی طرح 'سپاہی' میں محبوبہ ہیرو کو میدانِ جنگ میں جانے سے روکتی ہے:

تو مرے ساتھ کہاں جائے گی

.. ..

زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ
اس سے اے جان پر و بال میں آتا ہے جمود

راشد کو محبوبہ کی محبت کا احساس عام طور سے ایسے موقعے پر ہوتا ہے جب یہ محبت ہیرو کے نیک ارادوں میں حارج ہوتی ہے اور ہیرو اس کی بات نہیں ماننا چاہتا ہے۔ 'رخصت' میں ہیرو فرض کی ادائی کے لیے جانا چاہتا ہے، 'سپاہی' میں وطن کی خاطر سرفروشی کرنا چاہتا ہے اور 'خواب کی بستی' میں اس پار جانا چاہتا ہے۔ ہیروئن ان ارادوں میں حارج ہوتی ہے اور اس موقعے پر ہیرو کو محبوبہ کی محبت کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ احساس ہوتا کچھ اس انداز سے ہے کہ پڑھنے والے کی نگاہوں میں اس کی کچھ وقعت نہیں رہ جاتی ہے، مثلاً 'رخصت' میں ہے:

سینے میں مرے جوشِ تلاطم سا بپا ہے
پلکوں میں لیے محشرِ پُر جوش ہے تو بھی

اس شعر کا 'بھی' بتاتا ہے کہ اگر محبوبہ رنجیدہ نہ ہوتی تو کوئی عجیب بات نہ ہوتی یعنی محبوبہ کا متاثر ہونا راشد کے نزدیک ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ 'خواب کی بستی' میں ہے:

مگر اس پار جاؤں گا تو شاید چین پاؤں گا
نہیں مجھ میں زیادہ ہمتِ تکرار، جانے دے

ہیرو کو محبت سے چین نہیں ملتا ہے۔ محبوبہ نے اس کے روکنے کے لیے جو اصرار کیا تو اس سے ہیرو چڑ گیا کیوں کہ وہ چین حاصل کرنے کے لیے اُس پار جانے کو بے چین ہے، 'سپاہی'

میں ہے:

اور دشمن کے گراں ڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ
عزت و عفت و عصمت کے غنیم
ہر طرف خون کے سیلاب رواں
اک سپاہی کے لیے خون کے نظاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے
تو مگر تاب کہاں لائے گی
تو مرے ساتھ کہاں جائے گی

راشد کا سپاہی چنگیز خاں کے خونخوار سپاہیوں کی طرح کا ایک سپاہی ہے جس کو خون کے نظاروں سے محض اس وجہ سے کہ وہ خون کے نظارے ہیں، مسرت ہوتی ہے۔ یہ جذبہ گھٹیا جذبہ ہے لیکن پھر بھی اس نے محبت کو شکست دے دی ہے۔

یہ اندازِ بیان ظاہر کرتا ہے کہ راشد کے دل میں محبوبہ کی محبت کی کوئی خاص وقعت نہیں ہے، اسی وجہ سے پڑھنے والے کے دل میں بھی کوئی وقعت نہیں پیدا ہوتی ہے۔

'اظہار' البتہ ایک ایسی نظم ہے جس میں محبوبہ کا تذکرہ کشمکش کے بغیر آیا ہے:

آہ میں بھی بھول جاؤں
زندگی سے اپنا ربطِ اوّلیں

یہاں ہیرو کو محبوبہ کی محبت کے ختم ہو جانے سے کوفت ہو رہی ہے جس سے محبوبہ کی محبت میں جان محسوس ہوتی ہے۔ لیکن پھر راشد یہ دو مصرعے کہہ کر جہاں محبوبہ کو بے وقعت کر دیتا ہے وہاں اس کی محبت کو بھی:

تو کہ تھی اس وقت گم نامی کے غاروں میں نہاں
میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات

یعنی محبوبہ بذاتِ خود خالی تھی۔ اس میں جو کچھ پیدا کیا ہیرو نے پیدا کیا۔ یہ کہہ دینے کے بعد مذکورہ بالا کوفت کا اثر جاتا رہتا ہے، کیوں کہ محبوبہ کی محبت بھی دوسرے کی پیدا کی ہوئی چیز بن جاتی ہے۔

دراصل راشد کو عورت کی محبت کا پوری طرح احساس نہیں ہے، اس وجہ سے اس کی شاعری میں ذیل کے احساسات کی جھلک محض برائے نام ہے:

(۱) ہیرو میں محبت کیے جانے کی تمنا —

(۲) ہیروئن میں اس بات پر مسرت کہ میں محبوبہ ہوں۔

(۳) باہمی اور مشترکہ محبت کا غیر محسوس احساس۔

تینوں خامیاں پہلی نظم کے اس بند میں بہت واضح ہیں:

وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی
خود تو وہ آتشِ جذبات میں جل جائے گی
اور دنیا کو اس انجام پہ تڑپائے گی
سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اسے واقفِ الفت نہ کروں

محبوبہ کی محبت کے لیے 'بھلا تاب کہاں لائے گی' اور 'آتشِ جذبات میں جل جائے گی' جو کہا گیا ہے تو اس میں اس لذت کا نام و نشان تک نہیں ہے جو محبوبہ کو محبوبہ بن کر ہوتی ہے۔ اسی طرح عاشق کے لیے 'سوچتا ہوں' جو استعمال کیا گیا ہے، اس سے پتا چلتا ہے کہ اس کو واقفِ الفت کرنے کی حسرت ہے تو ضرور، مگر معمولی سی، کیوں کہ اس فقرے اور لہجے میں دل کے بہ نسبت دماغ بہت زیادہ ہے۔ اگر راشد کو باہمی محبت کا احساس ہوتا تو اس بند کا اندازِ بیان بالکل دوسرا ہوتا۔ موجودہ حالت میں تو بند کہتا ہے کہ کہنے والا محبت کے مظاہرات سے واقف ہی نہیں ہے۔

اگر راشد کے اس بند کا موازنہ میرؔ کے اس شعر سے کیا جائے تو بات روشن ہو جاتی ہے:

ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول وقسم پر ہائے خیالِ خام کیا

نگاہوں کے سامنے اصرار و انکار، پھر وعدوں اور قول وقسم کا ایک ڈرامائی منظر آجاتا ہے جس میں ہیرو اور ہیروئن دونوں ایک دوسرے کی محبت میں سرشار ہیں اور ہر ایک کو دوسرے کی محبت کا احساس ہے۔ ہیرو میں یہ احساس اتنا گہرا ہے کہ وہ محبوبہ کو بے وفا قرار دینے پر بھی (جیسا کہ قول وقسم پر بھولنے کو خیال خام قرار دینے سے ظاہر ہوتا ہے) یقین رکھتا ہے کہ اگر میں اس وقت قول وقسم پر نہ بھولتا اور زیادہ اصرار کرتا تو ادھر کا انکار ختم ہوجاتا۔ محبت کا یہ تحت شعوری دوطرفہ پن راشد میں نہ ہونے کی برابر ہے، جس کی وجہ سے اس کی محبت بے جان اور ہوائی سی چیز بن گئی ہے۔

کتاب بھر میں صرف ایک شعر ہے جس میں دوطرفہ محبت کا احساس پایا جاتا ہے:

او میرے مسافر مرے شاعر مرے راشد
تو مجھ کو پکارے گی خلش ریز ہوا میں

راشد کی محبت میں ایک افادی پہلو بھی ہے، وہ یہ کہ محبت نے ہیرو کو پاک اور خوش اخلاق بنادیا ہے اور اس کو معصیت کے جہنموں سے بچالیا ہے:

کیا ہے جب سے غمِ محبت نے دیدۂ التفات پیدا
نئے سرے سے ہوئی ہے گویا مرے لیے کائنات پیدا
ہوئی ہے میرے فسردہ پیکر میں آرزوئے حیات پیدا

محبت میں اس قسم کا افادی پہلو پایا ضرور جاتا ہے لیکن اس بات کی شاعرانہ قیمت اس سے مقرر ہوگی کہ خیال میں کتنی گہرائی اور جذباتی شدت ہے۔ راشد کے یہاں جذبات کی گہرائی کی حالت یہ ہے کہ اگر مذکورہ بالا مصرعوں میں سے 'دیدہ'، 'گویا' اور 'آرزوئے' نکال دو تو جذباتی شدت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ راشد کے جذبات کی شدت ایسی ہے کہ اسے ان الفاظ کی موجودگی سے بے چینی نہیں ہوئی۔ اگر راشد کے مذکورہ بالا مصرعوں کا بلکہ اس کے اس قسم کے تمام اشعار کا مولانا روم کے اس شعر سے موازنہ کرو تو پھر

ان کا کوئی وزن نہیں رہتا:

شاد باش اے عشق خوش سودائے ما
اے طبیب جملہ علتہائے ما

راشد نے دیباچے میں لکھا ہے:

''اس مجموعے کی نظمیں میرے گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے''۔

اس بات کو ملحوظ رکھ کر اگر نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوجاتا ہے کہ راشد کی محبت کن کن مدارج سے گزری ہے۔ اس کا ابتدائی دور تو یہی ہے جس پر بحث کی گئی ہے، لیکن آگے بڑھ کر اس کی کایا پلٹ گئی ہے۔ لیکن اس تغیر پر بحث کرنے سے پہلے دو باتوں کو صاف کر لینا ضروری ہے، ایک تو راشد کا 'گناہ' و 'ثواب' کا تخیل اور دوسرا راشد کا 'ماورا' کا تخیل۔

گناہ وثواب کا تخیل

راشد گناہ وثواب، اچھائی، برائی اور اہرمن و یزداں کا قائل ہے، جس کا ثبوت یہ ہے کہ اس کے یہاں گناہ، ہوس، معصیت کے قسم کے الفاظ برابر آتے ہیں اور ان کے ساتھ نفرت کا جذبہ وابستہ رہتا ہے۔ مثلاً اس نے آخری نظم 'خودکشی' میں زندگی کو محض اس وجہ سے مردود قرار دیا ہے کہ وہ ''ہرزہ کار'' ہے اور اس میں 'بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی' ہے۔

دوسری طرف وفا اور عصمت کو اور قوم کے لیے سرفروشی کرنے کو سراہا گیا ہے۔ ان باتوں کے بعد اس امر میں ذرا بھی شبہ نہیں رہتا ہے کہ راشد اہرمن و یزداں کا قائل ہے لیکن اس پر بھی راشد کا 'عہدِ نو' کا انسان کہتا ہے:

شکر ہے زندانیِ اہرمن و یزداں نہیں
ان سے بڑھ کر کچھ بھی وجہ کاہش انساں نہیں
میں مگر ان کے افق سے دور اک سیارہ ہوں

(فطرت اور عہدِ نو کا انسان)

ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ راشد اہرمن و یزداں اور گناہ وثواب کا قائل نہیں ہے، لیکن اس شعر سے ایک ہی شعر پہلے راشد کا یہی 'عہدِ نو' کا انسان کہہ چکا ہے:

طفل آوارہ ہوں لیکن سرکش و ناداں نہیں
میری اس آوارگی میں وحشتِ عصیاں نہیں

اس شعر سے پتا چلتا ہے کہ راشد اہرمن و یزداں کا 'زندانی' ہے اور ایسی بات نہیں ہے کہ وہ 'ان کے افق سے دور اک سیارہ' ہو۔ کہا جاسکتا ہے کہ راشد چوں کہ 'عہدِ نو' کے انسان کا دماغی تضاد ظاہر کرنا چاہتا ہے اس لیے ایسی بات کہی ہے۔ لیکن پوری نظم کی اُٹھان اور اس کا مقصد اس سے انکار کرتے ہیں، کیوں کہ راشد 'عہدِ نو' کے انسان کو بہت معصوم اور خوبیوں والا ظاہر کرنا چاہتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ راشد کا دماغ تضاد کا شکار ہے، وہ اہرمن و یزداں کا اقراری بھی ہے اور انکاری بھی۔

آگے بڑھ کر راشد کے گناہ وثواب کے تخیل میں عیش پرستی اور خودغرضی ایک نظریہ کے روپ میں آکر شامل ہوجاتے ہیں۔ یہ نظریہ 'حزنِ انسان' میں آکر بہت واضح ہوجاتا ہے۔ اس نظم کے اوپر بریکٹ میں لکھا ہوا ہے "(افلاطونی عشق پر طنز)" اور نظم جو پڑھو تو اس میں طنز اور ظرافت کی جھلک تک نہیں۔ پھر طنز کیسے ہوگیا؟ بہت غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ شاعر کے تحت شعور میں یہ بات بطورِ اصولِ مسلّمہ کے موجود ہے کہ انسان کو چاہیے کہ صرف اسی اصول پر عمل پیرا ہو جس سے اپنے جسم کو راحت ملے، لیکن محبوبہ کی حالت یہ ہے کہ:

جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے
.. ..
پھر بھی نیکی ہی کیے جاتی ہے

محبوبہ کے اسی رویے پر تیکھا ہو کر راشد یہ فقرہ کستا ہے:

کس قدر سادہ و معصوم ہے تو

اسی اصولِ مسلمہ کی بنا پر راشد اس نظم کو طنز کہتا ہے۔ یہ تن پرستی اصول کیسے بن گئی؟ اس کا راز 'گناہ و ثواب' میں جا کر کھلتا ہے۔ اس نظم کا ہیرو پچھتاتا ہے کہ میں نے اپنی خواہشوں کو کیوں ضبط کیا اور ان کو 'گناہ' سے کیوں نہ پورا کر لیا:

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا

ان تکلیفوں سے یہ حسرت پیدا ہوتی ہے:

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا

دراصل راشد کو اس لذت کا احساس نہیں ہے جو اصول پرستی اور پاک بازی سے اور ان کے خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر کے حاصل ہوتی ہے، اس لیے اس کو 'ضبط' سے کوئی لذت نہیں ملی اور محض تکلیف پہنچی۔ اسی تکلیف نے عیش پرستی کا فلسفہ ڈھال دیا جس نے اس کے شاعرانہ کردار میں بہت گہرا حصہ لیا ہے۔

راشد کا خانگی زندگی کی طرف جو رویہ ہے اگر اس کی کرید کی جائے تو اس کا اہرمن و یزداں کا فلسفہ اور روشن ہو جاتا ہے۔

خانگی زندگی کی طرف رویّہ

عورت زندگی کی جڑ ہے۔ عورت کے معنی ہیں گھر بار، اولاد، خاندان، روزگار کی فکر، برادری اور سماج کے حقوق اور مختلف قسم کی ذمے داریاں۔ اسی وجہ سے تارک الدنیا صوفی اور سنیاسی عورت کو زندگی کا مرادف قرار دیتے آئے ہیں۔ ساتھ ساتھ عورت بہت سی جسمانی اور جذباتی لذتوں کا سرچشمہ بھی ہے۔ اس لحاظ سے بھی اس کو زندگی کا مرادف قرار دیا جاتا ہے۔

راشد بھی عورت کو عین زندگی قرار دیتا ہے۔ کہتا ہے:

آہ میں بھی بھول جاؤں
زندگی سے اپنا ربطِ اوّلیں (’اظہار‘)

یعنی عورت ’’سے اپنا ربطِ اولیں ‘‘، لیکن اس کے باوجود ’رقص‘ میں عورت کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

.. ..

زندگی میرے لیے
ایک خونیں بھیڑیے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لحظہ لحظہ اور بھی تیرے قریب

.. ..

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

عورت کے جسم سے لپٹنا زندگی سے لپٹنے کے مرادف ہے، کیوں کہ یہی چیز مرد کو اولاد، گھر بار اور تمام ذمہ داریوں تک لے جاتی ہے۔ پھر راشد کے اس کہنے کے کیا معنی کہ ’’جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں، زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں‘‘؟ خاص کر ایسی صورت میں جب کہ راشد خود ہی عورت کو زندگی کا مرادف قرار دے چکا ہے؟

راشد نے اور جگہوں پر بھی عورت کو زندگی کا مرادف قرار دیا ہے۔ ایک جگہ عورت کی قربت کو یوں ادا کیا ہے:

تیرے دل سے اخذ نور و نغمہ کرنے کے لیے
زندگی کی لذّتوں سے سینہ بھرنے کے لیے

اصل بات یہ ہے کہ راشد کے ذہن میں زندگی کے دو رخ ہیں، ایک لذت کی زندگی اور ایک ذمہ داری کی زندگی۔ راشد عورت کی شکل میں جس زندگی سے لپٹنا چاہتا ہے وہ ہے لذتوں کی

زندگی۔ اسی تعلق کو اس نے ''زندگی سے اپنا ربطِ اولیں'' کہا ہے اور جس زندگی پر راشد جھپٹنے سے گھبراتا ہے وہ ہے ذمہ داری کی زندگی۔ راشد عورت سے مزے تو لوٹنا چاہتا ہے لیکن اولاد، گھر بار، خاندان، روزگار اور سماجی حقوق کے جھمیلوں میں پڑنا نہیں چاہتا ہے۔ وہی رویہ جو تماش بین کا ہوا کرتا ہے، راشد کا ہے۔

راشد کا عذر

راشد جب عیش پرستی کو اصول پرستی پر ترجیح دیتا ہے تو کسی نہ کسی عذر کے ساتھ، مثلاً 'رقص' میں کہتا ہے:

عہدِ پارینہ کا میں انسان نہیں
بندگی سے اس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں

یعنی غلامی نے میری ہمت کو توڑ دیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو میں زندگی کی ذمہ داریوں کا بوجھ ضرور اٹھا لیتا۔

'شاعر درماندہ' میں ہندوستان کی غلامی اور مفلسی کا تذکرہ آتا ہے:

میں ہوں درماندہ و بے چارہ ادیب
خستۂ فکرِ معاش
پارہ نانِ جویں کے لیے محتاج ہیں ہم
میں، مرے دوست، مرے سیکڑوں اربابِ وطن

قدرتی طور پر یہ احساس راشد کو ان ناگوار حالات کے خلاف جدوجہد کرنے پر اور اس کے لیے اپنے عیش و آرام کو قربان کر دینے پر اکساتا ہے۔ لیکن راشد اس قربانی سے ہٹ آنے کے لیے ہیرو کی زبان سے عذر پیش کرتا ہے:

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردۂ نسیاں میں ہے

یعنی جدوجہد سے کوئی نتیجہ نہیں نکلنے کا، اس لیے سوائے اس کے اور ہو ہی کیا سکتا ہے کہ محبوبہ سے یہ فرمائش کی جائے:

مجھے آغوش میں لے

اسی طرح 'دریچے کے قریب' میں جب غلامی اور اس کی لائی ہوئی ذلتوں کا سامنا ہوتا ہے اور جدوجہد کی خواہش ہوتی ہے تو ہیرو یہ کہہ کر اس خواہش کو ٹال دیتا ہے:

ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداوئی کوئی

یعنی جب کوئی مداوئی نہیں ہے تو پھر جدوجہد ہی فضول ہے۔

لیکن راشد عیش پرستی کا باقاعدہ نظریہ بنا لینے اور ان بھانت بھانت کے عذروں کے تراش لینے کے بعد بھی اندر سے مطمئن نہیں ہوتا ہے، اس کے ضمیر میں کسک رہ جاتی ہے۔ یہ تمام مدارج 'اتفاقات' میں بہت واضح ہیں۔ وہاں جب ہیروئن خدا کے خوف سے شب باشی پر آمادہ نہیں ہوتی ہے تو ہیرو کہتا ہے:

اتنا بے صرفہ نہیں تیرا جمال
اس زمستان کی جنوں خیز حسین رات کو دیکھ

.. ..

تشنگی روح کی آسودہ نہ ہو
جب ترا جسم جوانی میں ہے نیسانِ بہار

.. ..

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

یہ رندانہ انداز قابلِ تعریف ہے، لیکن یہ فوراً ختم ہو جاتا ہے کیوں کہ راشد کا ضمیر اس رندانہ پن سے مطمئن نہیں ہوتا ہے۔ اس کو محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کی حاصل کی ہوئی آسودگی مکمل آسودگی نہیں ہوتی۔ چناں چہ اس کا ہیرو عین ہم آغوشی کے وقت کہتا ہے:

روحیں مل سکتی نہیں ہیں.. .. ..

ایسا ہی خیال 'طلسمِ جاوداں' میں ہیرو کی زبان سے ادا ہوا ہے:

روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون

یہ ضمیر کی کسک رند کی جگہ ایک نادم مجرم کو کھڑا کر دیتی ہے۔

راشد کا رندانہ پن کسی غور و فکر یا گہرے جذباتی رجحان کی پیداوار نہیں ہے بلکہ بہت سطحی جسم پرستی پر مبنی ہے۔ اسی وجہ سے جیسا موقع ہوتا ہے ویسا اس کے نظریے کا روپ ہو جاتا ہے۔ جب ہیرو کو ملکی جدوجہد سے کنائی کاٹنا ہوتی ہے تو وہ یہ عذر کرتا ہے کہ ایسی جدوجہد سے کچھ حاصل نہیں ہونے کا، یا یہ کہ غلامی سے میری جرأت ختم ہو چکی ہے۔ ہاں اگر میں آزاد ہوتا تو پھر غلامی کے خلاف جدوجہد کرتا۔ اور جب ہیرو کی راہ میں خدا کا خوف حائل ہوتا ہے تب اس کا عذر یہ ہوتا ہے:

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

دراصل راشد میں رندانہ پن ہے ہی نہیں، کیوں کہ وہ تو تندرست جذبات کی پیداوار ہوتا ہے جس کے پس منظر میں امنگوں کا طوفان ہوتا ہے۔ راشد کے یہاں نفسیاتی علتوں میں گرفتار جسم پرستی ہے جس نے اپنی پردہ پوشی کے لیے اصول تراشے ہیں اور عذرِ لنگ بنائے ہیں۔

راشد کا 'ماورا'

کتاب کا نام 'ماورا' ہے، کیوں کہ 'ماورا' جانے کا خیال کتاب میں بہت نمایاں جگہ رکھتا ہے اور اس پر کافی جذبات صرف کیے گئے ہیں۔ یہ خیال اس طرح ادا ہوتا ہے کہ 'مقام و وقت کی راہوں سے دور' بھاگ چلو۔ اس مضمون کی کئی مستقل نظمیں ہیں جیسے کہ 'خواب کی بستی'، 'رفعت' اور 'وادیِ پنہاں' اور دوسری نظموں میں بھی جگہ جگہ اس خیال کی تکرار ہوتی ہے۔ فرار کا یہ جذبہ دو پہلو رکھتا ہے، ایک دنیا سے اُکتانا اور دوسرے 'مقام و وقت کی راہوں سے دور' مقام کی کشش۔ یہ دونوں رخ 'وادیِ پنہاں' میں بہت صاف ہیں۔

پہلا رُخ:

.. .. بیزاری سی ہے

زندگی کے کہنہ آہنگِ مسلسل سے مجھے
سرزمینِ زیست کی افسردہ محفل سے مجھے

دوسرا رُخ:

دیکھ لے اک بار کاش
اس جہاں کا منظر رنگیں نگاہ
جس جگہ ہے قہقہوں کا اک درخشندہ وفور
جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سا جذبہ ہے جو اس عالمِ اسباب میں کسی طرح نہیں پورا ہوسکتا ہے اور جس کی تکمیل کے لیے راشد کو ہوائی قلعے بنانا پڑتے ہیں؟

اس سوال کا جواب قدرے جستجو کے بعد مل جاتا ہے۔ بیزاری کی وجہ وہی ہے جو پہلے رُخ کے سلسلے میں آئی ہے یعنی زندگی کا 'کہنہ آہنگ مسلسل'۔

اسی خیال کی تائید 'ستارے' میں یوں ہوتی ہے:

چمکتے ہیں کہ انساں فکرِ ہستی کو بھلا ڈالے

راشد دنیا کے دھندوں اور فکروں سے بہت گھبراتا ہے۔ محض اسی وجہ سے اس کو 'سرزمینِ زیست'، 'افسردہ محفل' نظر آتی ہے۔ وہ ایسی زندگی چاہتا ہے جہاں ذمے داریاں نہ ہوں، صرف کھیل ہو، قہقہے ہوں۔ چناں چہ نظم 'فطرت اور عہدِ نو کا انسان' میں عہدِ نو کے انسان کی زندگی محض کھیل ہی کھیل ہے۔ وہ کہتا ہے:

کھیل لوں تھوڑا سا آتا ہوں ابھی آتا ہوں میں

زندگی اور دنیا کی طرف سے راشد کی جو توقعات ہیں وہ بھی اس نظم سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ زندگی جو اس نظم میں فطرت کے نام سے پکاری گئی ہے، انسان سے کہتی ہے:

آ مرے ننھے مری جاں اے مرے شہ کار آ
تجھ پہ صدقے خلد کے نغمات اور انوار آ

.. ..

دل ترا کب تک نہ ہوگا کھیل سے بیزار آ

.. ..

آ کہ ہے راحت بھری آغوش وا تیرے لیے
آ کہ میری جان ہے غم آشنا تیرے لیے

اس پر 'عہدِ نو کا انسان' کہتا ہے:

تو بلاتی ہے مجھے راحت بھری آغوش میں

راشد ایسی دنیا میں جانا چاہتا ہے جہاں کوئی فکر اور ذمے داری نہ ہو اور جو راشد سے اتنا دلار کرے جتنا ماں اکلوتے بچے کا کرتی ہے۔ جب وہ دیکھتا ہے کہ یہ 'آہنگِ مسلسل' والی دنیا یہ نعمتیں نہیں دے سکتی ہے تو وہ ماورا جانا چاہتا ہے۔

اس غیر ذمہ داری کی دنیا کے خواب کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ انسان کو الہ دین کا چراغ مل جائے یا وہ کہانیوں والا بادشاہ بن جائے کہ جو چاہے سو کرے۔ سو راشد کے یہاں ماورا کی دنیا ایسے شہریار کی دنیا سے مدغم ہو جاتی ہے:

میری دنیا کو مٹا کر ہو چلی ہیں آشکار
اور دنیائیں مقام و وقت کی سرحد کے پار
جن کی تو ملکہ ہے میں ہوں شہریار

آگے بڑھنے کے بعد جہاں راشد میں فلسفۂ عیش پرستی پیدا ہو جاتا ہے وہاں وہ ماورائی رومان سے بھی اُکتا جاتا ہے اور یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ اب تو یہ پرواز پیکرِ انسان میں آجاتی تو اچھا تھا:

مگر یہ خواب کیوں دیتا ہے افسانوں کی دنیا میں
حقیقت سے بہت دور اور ارمانوں کی دنیا میں

.. ..

مرا جی چاہتا ہے ایک دن اس خوابِ سیمیں کو

.. ..

اسے اک پیکر انسان میں آباد کر ڈالوں

جب یہ ارادہ پایۂ تکمیل کو پہنچ جاتا ہے تو راشد کو ماورا کی جستجو میں کائنات سے باہر جانے کی ضرورت نہیں رہتی۔ پھر تو محبوبہ کی آنکھوں میں وہ عالم نظر آجاتا ہے:

تیرے پیکر میں جو روحِ زیست ہے شعلہ فشاں
وہ دھڑکتی ہے مقام و وقت کی راہوں سے دور
(طلسم جاوداں)

کہکشاں اپنی تمناؤں کا ہے راہ گزار
کاش اس راہ پہ مل کر کبھی پرواز کریں
آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہِ زار کریں
(اتفاقات)

اے حسین و اجنبی عورت .. ..
ہو رہا ہوں لحہ لحہ اور بھی تیرے قریب

.. ..

تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک
(رقص)

اب راشد کی محبت، ماورا اور گناہ وثواب، غرض کہ اس کے تمام جذباتی عناصر عورت کی طرف ہم بستری کے لیے بڑھتے ہیں، یعنی اس کی شہوتِ حیوانی تمام جذبات کی رہبر بن جاتی ہے۔

شہوتِ حیوانی

شہوتِ حیوانی وہ جذبہ ہے جس کے ماتحت مرد عورت کی طرف اور عورت مرد کی طرف

مباشرت کے لیے بڑھتے ہیں اور پھر اس فعل کو انجام دیتے ہیں۔ یہ جذبہ بقائے نسلِ انسانی کے لیے ضروری ہے۔ اور اگر یہ جذبہ تندرست حالت میں نہ پایا جائے تو نسلِ انسانی اور افراد دونوں کو نقصان پہنچتا ہے۔ لیکن ایسا بنیادی اور اہم جذبہ ہونے پر بھی یہ بہت کم بلا نفسیاتی الجھنوں کی آمیزش کے پایا جاتا ہے۔ اکثر پوری قوم کی قوم کی شہوت کسی خاص جذباتی مرض کا شکار ہو جاتی ہے، مثلاً ایک دور میں عرب قوم میں ایذا دہی کی علّت آ گئی تھی جس کا ثبوت یہ ہے کہ لفظ 'وطی' جس کے معنی ہیں پامال کرنا، مباشرت کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں مباشرت کو لوگ عام طور سے اسی نگاہ سے دیکھتے تھے کہ اس فعل میں عورت پامال کی جاتی ہے ـــــ یعنی عورت کی لذت کی طرف توجہ کم تھی۔

شہوت کو آمیزش سے پاک کرنا بقائے نسلِ انسانی اور اس کی ترقی کے لیے ضروری ہے، اسی لیے مذاہب نے اس طرف خاص توجہ دی ہے۔ ہندومت کے مندروں پر آسنوں کے مجسمے ہیں، یہاں تک کہ شیو اور پاربتی بھی ایسے آسنوں سے بٹھائے گئے ہیں جو صحیح شہوت کا جذبہ پیدا کرتے ہیں، مثلاً ایلورا کے کیلاش کے مندر میں شیو اور پاربتی کا بوسہ والا مجسمہ۔

شہوت جب اتنا اہم جذبہ ہے تو اس کو دنیا کے ادبی شاہکاروں میں جگہ ملنا چاہیے تھی اور ملی۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال امرأ القیس کے دو شعر ہیں جو اس کے سبعہ معلقہ والے قصیدے میں ہیں:

و مثلک حبلٰی قد طرقت و مرضع
فالھتیھا عن ذی تمائم محول
اذا ما بکیٰ من خلفھا انصرفت،
بشق و تحتی شقھا لم تحول

مطلب یہ ہے کہ اے محبوبہ تو اپنے کو بہت حسین سمجھ کر مجھ سے ناز نہ کر، میں بھی بڑا بانکا مرد ہوں۔ جانے کتنی عورتیں مجھ پر مرتی ہیں۔ ان میں حاملہ بھی ہے اور ایسی ماں بھی جس کی گود میں ایک سال کا بچہ ہے؟ جس کا اتنا دُلار کرتی ہے کہ گلے میں تعویذ پہنا رکھا ہے۔ اس پر بھی جب میں رات کو اس کے پاس جاتا ہوں تو ماں کو اپنی طرف ایسا راغب کر لیتا ہوں کہ بچے کو

بھول جاتی ہے اور میں اس سے مشغول ہوجاتا ہوں۔ایسی حالت میں اگر بچہ روتا ہے تو وہ اوپر کے جسم سے گھوم کر دودھ پلانے لگتی ہے لیکن نیچے کا جسم بدستور میرے نیچے رہتا ہے۔

ان دونوں شعروں میں ذیل کی باتیں قابلِ توجہ ہیں:

(۱) مرد اس بات کو محسوس کر رہا ہے کہ میں عورت کو آسودہ کر رہا ہوں اور اس پر نازاں ہے۔

(۲) جب عورت بچے کو دودھ پلانے لگتی ہے، اُس وقت بھی مرد محسوس کرتا ہے کہ وہ میرے حرکات سے لطف لے رہی ہے۔

(۳) مرد کا جذبۂ تخلیق اتنا وسیع ہے کہ وہ بچے کی موجودگی سے گھبراتا نہیں ہے۔ بلکہ جب عورت گھوم کر اسے دودھ پلانے لگتی ہے تو اس فعل کو اس نگاہ سے دیکھتا ہے گویا یہ بھی مباشرت کا ایک جز ہے۔

مختصر یہ کہ مرد، عورت دونوں بیک وقت ایک دوسرے کی آسودگی اور ساتھ ساتھ بچے کی آسودگی بھی محسوس کرتے ہیں، یعنی ان کے ماں پن، باپ پن، بچہ پن، مرد پن، اور عورت پن کے تمام جذبات پوری طاقت سے کارفرما ہیں۔ یہ ہے شہوتِ کامل۔

راشد کی شہوت

'ماورا' کا نصفِ آخر شہوت کے جذبات سے بھرا ہوا ہے لیکن افسوس یہ جذبات بھی نفسیاتی الجھنوں کی آمیزش سے پاک نہیں ہیں۔اس میں توجہ کی کمی، ایذادہی، ایذاطلبی، ضمیر کی کسک، جذباتی گھٹن اور جذبۂ تخلیق کی کمی کی نمایاں آمیزشیں ہیں۔ ہم الگ الگ ان باتوں کو بیان کریں گے۔

توجہ کی کمی

اس کی سب سے اچھی مثال نظم 'انتقام' ہے۔اس میں ہیرو نے ساری رات 'اجنبی عورت' کے ساتھ گزاری ہے، اس پر بھی یہ حالت ہے:

اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے نہیں

لیکن یہ سب کچھ خوب یاد ہے:

فرش پر قالین قالینوں پہ سیج
دھات اور پتھر کے بُت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے
اور آتش دان میں انگاروں کا شور
ان بُتوں کی بے حسی پر خشمگیں
اُجلی اُجلی اونچی دیواروں پر عکس
ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں
سنگِ بنیادِ فرنگ

مباشرت کے وقت مرد کا دھیان سو فیصدی عورت کی طرف رہنا چاہیے، اگر دھیان بھٹکتا ہے تو شہوت ناقص ہے۔

ایذا دہی اور ایذا طلبی

ایذا دہی پر بحث آچکی ہے۔ راشد میں اس علّت کے ساتھ ساتھ ایذا طلبی کی علت بھی ہے۔ اس کی ایک مثال 'ہونٹوں کا لمس' میں ملتی ہے۔ وہاں ہیرو پہلے تو محبوبہ کے حسن و جمال سے یوں متاثر ہوتا ہے:

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس کے آگے ہیچ جرعات شراب
یہ سنہری پھل یہ سیمیں پھول مانندِ سراب
سوزِ شمع و گردشِ پروانہ گویا داستاں
نغمۂ سیارگاں بے رنگ و آب

عورت میں اس طرح جذب ہوجانے کے بعد کہ دنیا و مافیہا فراموش ہوجائے، مرد میں قدرتی طور پر عورت پر چھا جانے کی خواہش پیدا ہوتی ہے اور اس میں کچھ ایسا مردانہ غرور

آ جاتا ہے گویا اس سے بڑی کوئی طاقت نہیں، اور ایک طرح سے یہ ہوتا بھی صحیح ہے۔ اس وقت کی دُنیا میں صرف مرد اور عورت دو ہستیاں ہوتی ہیں جس کا آسمان مرد ہوتا ہے اور زمین عورت۔ لیکن راشد کا مردانہ جذبہ اس قدرتی راہ سے نہیں چلتا ہے۔ وہ خود عورت پر چھانے سے پہلے یہ محسوس کرتا ہے کہ ایک طاقت مجھ سے بڑی موجود ہے جو میرے اوپر چھا رہی ہے۔ یہ چھا جانے کی خواہش ایسے موقع پر اور اس انداز سے آتی ہے کہ 'ایذا طلبی' کا بہت واضح ثبوت مل جاتا ہے۔ مذکورہ بالا اشعار کے بعد ہی کہتا ہے:

تیرے ان ہونٹوں کے ایک لمس جنوں انگیز سے
چھا گیا ہے چار سو
چاندنی راتوں کا نورِ بے کراں
کیف و مستی کا وفورِ جاوداں

اس مسرت کے اندر سے اک دم سے ایذا طلبی برآمد ہوتی ہے:

چاندنی ہے اور میں اک 'تاک' کے سائے تلے
استادہ ہوں
جان دینے کے لیے آمادہ ہوں
میری ہستی ہے نحیف و بے ثبات
'تاک' کی ہر شاخ ہے آفاق گیر
.. ..
سامنے جس کی مری ہے دنیائے مجاز
میرے جسم و روح جس کی وسعتوں کے سامنے
رفتہ رفتہ مائل حل و گداز

اس جگہ کوئی تک نہیں ہے ایسے 'تاک' کے تذکرے کا جس کے سامنے اپنی کوئی وقعت نہ دے۔ اپنے جسم اور روح اس کے مقابل میں تحلیل ہونے لگیں اور انسان جان دینے کے لیے آمادہ ہو جائے۔ اگر کسی شخص پر ایسے اثرات گزر جائیں تو پھر اس کو معاشرت کے لیے بے کار ہو جانا چاہیے جب تک کہ اس کا مردانہ غرور 'تاک' کے اثر سے آزاد نہ ہو جائے لیکن

یہاں ہیرو کو 'تاک' کے تسلط سے کوئی بے چینی نہیں ہوتی ہے اور فوراً ہی محبوبہ کی طرف بڑھتا ہے:

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس سے میری سلطنت تابندہ ہے

ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ 'تاک' کے چھا جانے کا احساس ایک جز تھا مباشرت کا۔ یعنی یہ تھی ایذا طلبی کی علت۔

ایسے ہی تسلط کا احساس 'بے کراں رات کے سناٹے میں' میں بھی ہے۔ وہاں 'تاک' نے 'رات' کی شکل لے لی ہے:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سناٹے میں

'مری جان' کے بستر پہ آجانے کے بعد یعنی شبِ وصال میں رات کی بے کرانی اور سناٹے کا احساس غیر قدرتی چیز ہے اور پھر یہ احساس کچھ اس طرح ہوتا ہے گویا کہ رات ہیرو پر ہر طرف سے مسلط ہو رہی ہے۔ یہاں بھی ہیرو کو اس کے تسلط سے کوئی بے چینی نہیں ہوتی ہے۔

نظم 'گناہ' خالص 'ایذا طلبی' کی پیداوار ہے۔ کہتا ہے:

آج پھر آ ہی گیا
آج پھر روح پہ وہ چھا ہی گیا
دی مرے گھر پہ شکست آ کے مجھے
ہوش آیا تو میں دہلیز پہ اُفتادہ تھا
خاک آلودہ و افسردہ و غمگین و نزار
پارہ پارہ تھے مری روح کے تار
آج وہ آ ہی گیا
روزنِ در سے لرزتے ہوئے دیکھا میں نے

خرم و شاد سرِراہ اسے جاتے ہوئے
سالہا سال سے مسدود تھا یارانہ مرا
اپنے ہی بادہ سے لبریز تھا پیمانہ مرا
اس کے لوٹ آنے کا امکان نہ تھا
اس کے ملنے کا بھی ارمان نہ تھا
پھر بھی وہ آ ہی گیا

اس میں یہ دو مصرعے

خاک آلودہ و افسردہ و غمگین و نزار
پارہ پارہ تھے مری روح کے تار

بتاتے ہیں کہ ہیرو پر جو گزری بہت سخت گزری۔ لیکن اس پر بھی ہیرو کو وہ قدرتی کوفت نہیں ہے جو اس گراوٹ سے ہونا چاہیے تھی۔ اگر اس نظم کا 'مکافات' سے موازنہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ وہاں گراوٹ کی حالت یوں بیان کی گئی ہے:

کیا ہے روح کو اپنی بہت زبوں میں نے

اس مصرعے میں 'پارہ پارہ تھے مری روح کے تار' سے کم روحانی کوفت ہے، لیکن اس پر بھی اس کے اثرات یہ ہیں:

کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا
.. ..
کبھی نہ جان پہ دیکھا تھا یہ عذابِ الیم

گناہ میں روح کے تار کے پارہ پارہ ہونے کے اثرات اس کے مقابل میں کچھ نہیں ہیں بلکہ اس کے برخلاف ایک چٹخارہ ہے جیسا کہ اس تکرار سے ظاہر ہوتا ہے:

آج پھر آ ہی گیا
آج پھر روح پہ چھا ہی گیا
.. ..
آج وہ آ ہی گیا
.. ..
پھر بھی وہ آ ہی گیا

ان مصرعوں کا 'ہی' ظاہر کرتا ہے کہ پہلے سے آمد کا اندیشہ تھا اور تکرار سے ظاہر ہوتا ہے کہ گو آنے والے کے آنے سے روحانی تکلیف پہنچی مگر پھر بھی اس سے نفرت نہیں ہے بلکہ ایک طرح کا مزاہل رہا ہے۔ اس کی تائید ان مصرعوں سے بھی ہوتی ہے:

سالہا سال سے مسدود تھا یارانہ مرا
اپنے ہی بادہ سے لبریز تھا پیمانہ مرا

یہ آخری حالت کسی طرح دل چسپ نہیں ہے، محض خشک قناعت ہے جس سے نجات کی خواہش ہونا قدرتی ہے۔ پھر جب راشد کا ہیرو کہتا ہے:

اس سے ملنے کا بھی ارمان نہ تھا

تو پڑھنے والے کا دل بول اٹھتا ہے کہ نہیں تھا اور ضرور تھا۔ تمھاری حالت یہ ہے کہ "من بھائے منڈیا ہلائے"۔

یہ واضح رہے کہ راشد کے 'گناہ' میں رندانہ پن نہیں ہے۔ رندانہ پن نوجوانی اور اُمنگوں کا طوفان ہوتا ہے جو عاقبت بینی کو ٹھکرا دیتا ہے۔ اس میں سرمستی اور سرشاری ہوتی ہے۔ راشد کے یہاں لذت کا صرف اتنا احساس ہے جتنا کسی تکلیف کے دور ہو جانے سے ہوتا ہے۔ اتنی گراوٹ پر یہ سکون اور بلا رندانہ پن کے! کھلا ثبوت ہے ایذا طلبی کی علت کا۔

ضمیر کی کسک

اوپر راشد کے گناہ و ثواب کے سلسلے میں ضمیر کی کسک کا ذکر آ چکا ہے۔ یہاں اس چیز کو اس

پہلو سے دکھانا ہے کہ مباشرت میں کس طرح رخنہ انداز ہوتی ہے، اس کی مثال 'انتقام' ہے۔ وہاں ہیرو اجنبی عورت کے ساتھ شب باشی کر رہا ہے، اس وقت اس کے دل میں دو طرح کے جذبات ہیں، ایک لذت کے اور دوسرے اپنی اس حرکت پر خفگی کے۔ ان جذبات کا پرتو یہ ہے:

لذت: دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے

طیش:
اور آتش داں میں انگاروں کا شور
ان بتوں کی بے حسی پر خشمگیں

اسی نظم میں ضمیر کی کسک اس طرح سے بھی آئی ہے کہ دل کہتا ہے کہ تم اپنا پیار و محبت ایک فرنگی قوم کی عورت پر صرف کر رہے ہو، حالاں کہ اسی قوم نے تم کو غلام بنایا ہے:

ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں
سنگِ بنیادِ فرنگ

'دشمن' کی تلوار کی کاٹ محسوس کرنا کسک کا کھلا ثبوت ہے پھر اسی کسک کو دبانے کے لیے دل یہ عذر تراشتا ہے کہ میں تو محض 'اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام' لے رہا ہوں اور کچھ نہیں کر رہا ہوں۔

جذباتی گھٹن

اس میں شبہ نہیں کہ راشد میں جسمانی لذت کا احساس کافی گہرا ہے جیسا کہ ان مثالوں سے واضح ہو جائے گا:

.. .. یہ لب ہی مل جائیں
آ اسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش سمن اور گلاب

(اتفاقات)

میں جو سرمست نہنگوں کی طرح
اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لیے

.. ..

مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے

(عہدِ وفا)

تو مسرت ہے مری تو مری بیداری ہے
مجھے آغوش میں لے
دو 'انا' مل کے جہاں سوز بنیں

(شاعر درماندہ)

تیرے دل سے اخذ نور و نغمہ کرنے کے لیے
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لیے

(طلسمِ جاوداں)

اس میں سرمستی اور سرشاری ہے۔ 'مسرت'، 'بیداری'، 'دل سے اخذ نور و نغمہ' وغیرہ وفقرے بتاتے ہیں کہ لذتِ جسمانی کا احساس دل و دماغ کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اس رخ سے راشد کی شاعری میں خاصی جان ہے لیکن افسوس یہ چاند بھی گہن سے خالی نہیں، مثلاً اس لذت کے پہلو بہ پہلو راشد کو یہ تلخ احساس بھی رہتا ہے:

روحیں مل سکتی نہیں ہیں.. .. .. ..

(اتفاقات)

روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون

(طلسمِ جاوداں)

خلوتِ صحیحہ کی ایک بے باکانہ تصویر' بے کراں رات کے سناٹے میں' میں کہتا ہے:

لذت کی گراں باری سے
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی
اور کہیں اس کے قریب
نیند آغازِ زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
اپنے پَر تولتی ہے چیختی ہے
.. ..
آرزوئیں تیرے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

اس جگہ لذت اُٹھاتے ہوئے ذہن کو ایسے دلدل سے تشبیہ دی ہے جو ویرانے میں واقع ہے، یعنی ذہن بے حس و حرکت ہے اور اس کے پس منظر میں کوئی رونق نہیں۔ فرطِ لذت سے آنکھوں سے جو نیند اُڑ گئی ہے اس کو تشبیہ حد سے زیادہ ڈرے سہے اور چیختے ہوئے پرندے سے دی ہے۔ آرزوئیں سیراب ہونے کے لیے جو اُمنڈتی ہیں ان کو تشبیہ ظلم سہتے ہوئے حبشی سے دی ہے جو فرطِ نقاہت سے اٹھ کر سیدھا نہیں چل سکتا ہے، زمین پر گھسٹتا ہوا چلتا ہے۔ ان تمام تشبیہوں سے پتا چلتا ہے کہ راشد کو لطف کا احساس روانی اور کھلے دل سے نہیں ہوتا ہے بلکہ گھٹن اور مردہ دلی کے ساتھ ہوتا ہے۔ یہ احساسات راشد کے ہیرو کو شبِ وصال میں 'مری جان' کے بستر پر ہوئے ہیں:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی

اور ان احساسات کے غیر معتدل ہونے کا راشد کو احساس تک نہیں ہے کیوں کہ کہتا ہے کہ تیرے بستر پہ:

جذبۂ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضا مدہوش
اور لذت کی گراں باری سے

اس سے پتا چلتا ہے کہ راشد سخت قسم کی جذباتی گھٹن کا شکار ہے۔

جذبۂ تخلیق کی کمی

راشد میں مباشرت کے وقت جذبۂ تخلیق جمود کا شکار رہتا ہے۔ ٹھیک اس وقت جب کہ اس کا ہیرو محبوبہ کی طرف مباشرت کے لیے بڑھتا ہے، زندگی کی ذمہ داریوں یعنی اولاد اور گھر بار سے جی چراتا ہے:

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

اس پر مفصل بحث آ چکی ہے۔

راشد کی شہوت کی حقیقت

دراصل راشد کی شہوت وہ تندرست اور پاکیزہ شہوتِ حیوانی نہیں ہے جو امرأ القیس کے مذکورہ اشعار یا شیو اور پاربتی کے مجسموں میں ملتی ہے۔ اس کی شہوت ایک قسم کا چھنالا یا پیٹ بھرا چٹخارا ہے، اس جذبے پر آدھی کتاب صرف کر دینے کا راز الفرڈ ایڈلر کے اس قول سے آشکار ہو جاتا ہے:

"عیاش[1] (ڈان جان) ایسا شخص بنتا ہے جس کو اپنی مردمی میں شبہ ہوتا ہے، اس لیے وہ اپنے فتوحات سے اپنے لیے مسلسل شواہد فراہم کرتا رہتا ہے"۔

راشد میں جو شہوت کے نقائص ہیں وہ اس کے دل میں شبہ پیدا کرنے کے لیے کافی ہیں۔ یہ نظمیں دراصل فتوحات جتانا ہے نہ کہ قدرتی قوت کا قدرتی اظہار۔

کیا راشد کی اجنبی عورت تمثیل ہو سکتی ہے؟

گزشتہ بحثوں میں یہ چیز فرض کر لی گئی ہے کہ عورت سے مراد عورت ہے اور آتش دان سے مراد آتش دان۔ حالاں کہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ الفاظ محض تمثیلی طور پر استعمال کیے گئے ہیں اور ان سے مراد کچھ اور چیزیں ہیں مثلاً فرض کرو 'انتقام' میں، اجنبی عورت سے مراد مغربی

---

[1] Understanding Human Nature

تمدن کے مضر اثرات ہیں اور 'آتش دان' سے مراد وہ انقلابی تحریکیں ہیں جو ہندوستان میں اُٹھ رہی ہیں۔

ایسی تاویلوں میں اتنی وسعت ہے کہ کام لینے والوں نے اس سے کام لے کر 'دیوانِ چرکین' کو 'مثنوی مولانا روم' کا ہم پلہ قرار دے دیا ہے۔ ایسی تاویلوں کے سامنے تنقیدی قلم بے بس ہو جاتا ہے اس لیے کہ وہ جو معنی بھی قرار دے اس کے سوا دوسرے بہتر معنی قرار دینے کا امکان ہمیشہ باقی رہتا ہے۔

تنقیدی قلم کے لیے یہ مسئلہ کٹھن ضرور ہے مگر ان حل نہیں، کیوں کہ تمثیلوں کے علاوہ نظم میں ایک چیز جذبات کا بہاؤ بھی ہوتا ہے، وہ بتا دیتا ہے کہ شاعر خود کدھر جا رہا ہے اور پڑھنے والے کو اس کا ساتھ دینے کے لیے کدھر جانا پڑے گا۔ اس نگاہ سے 'دیوانِ چرکین' کو دیکھو تو وہ اسی جگہ رہتا ہے جہاں ہے۔ اس کے اشعار کے جذبات میں اتنی سمائی نہیں کہ وہ تاویل کرنے والوں کے مقرر کیے ہوئے تمثیلی معنی کو برداشت کر سکیں۔ اس کے برخلاف 'مثنوی مولانا روم' ہے کہ اس کے جذبات خود بول دیتے ہیں کہ ہمارے الفاظ میں کتنی سمائی ہے مثلاً ایک مثنوی یوں شروع ہوتی ہے:

بشنو از نے چوں حکایت می کند   کز جدائی ہا شکایت می کند

فوراً پتا چل جاتا ہے کہ اس جگہ جذبات میں اتنی وسعت ہے کہ بانس کی بنی ہوئی بانسری کو ان کا سہار نہیں ہو سکتا ہے۔ اس جگہ بانسری کی تہ میں انسان پوشیدہ ہے۔ اسی طرح میر کی مشہور مثنوی 'گھر کا حال' ہے، اس نظم میں میر کے جو گہرے جذبات آئے ہیں ان کے لیے معمولی گھر کا چوکھٹا بہت تنگ ہے، پھر کتوں اور ناگہانی آفتوں کا بیان۔ ان باتوں کے دیکھنے کے بعد مثنوی کے جذبات بول اٹھتے ہیں کہ میر کے 'گھر کا حال' میر کی ساری زندگی کا تمثیلی بیان ہے۔

جذبات کی عینک سے اگر 'انتقام' کو آنکو تو اس کا خاص جذبہ شہوت نکلتا ہے۔ راشد نے نظم کے ذریعے اپنے اسی جذبے کو تسکین پہنچائی ہے۔ پڑھنے والے پر بھی ایسا ہی اثر ہوتا ہے یعنی اس کی بھی یہی خواہش ہوتی ہے کہ کاش مجھ کو بھی اسی طرح 'اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام'

لینے کا موقع میسر آ جائے۔

اسی طرح راشد کی تمام نظمیں ہیں کہ اگر ان کو جذبات کی عینک سے دیکھو تو ان کے معنی بالکل وہی رہتے ہیں جن کو پیش نظر رکھ کر بحثیں کی گئی ہیں۔

راشد کی قوم پرستی

راشد کو ہندوستان کی غلامی اور غلامی سے پیدا ہونے والے مسائل کا احساس ہے۔ کہتا ہے:

میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری
عافیت کوشیِ آبا کے طفیل

.. ..

پارۂ نانِ جویں کے لیے محتاج ہیں ہم
میں مرے دوست میرے سیکڑوں اربابِ وطن

(شاعرِ درماندہ)

تین سو سال کی ذلّت کا نشاں
ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

(دریچے کے قریب)

غریبی اور ذلّت کے احساس سے اس کو دکھ پہنچتا ہے:

اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھا ہوں بنی آدم کی ذات پر

(انسان)

یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہیں

(اجنبی عورت)

غلامی کے مسائل کو محسوس کر کے راشد جد و جہد کا ارادہ کرتا ہے۔ یہ ارادہ 'سپاہی' میں اس شکل سے آتا ہے:

دیکھ خونخوار درندوں کے وہ غول
میرے محبوب وطن کو یہ نگل جائیں گے

.. ..

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

اس میں شبہ نہیں کہ راشد میں قوم پرستی کا جذبہ بالکل سطحی نہیں ہے اور اس کی اُٹھان بتاتی ہے کہ اگر اسے پروان چڑھنے کا موقع ملتا تو وہ طاقتور اور خوش نما شاہکار پیدا کرتا۔ لیکن افسوس وہ تن پروری اور خود غرضی کے جذبات کے ہاتھوں نوخیزی ہی میں ذبح ہو گیا۔ جس طرح قوم کی خدمت ذاتی راحت و آرام اور تن پروری کی قربانی کو عملی دنیا میں چاہتی ہے اسی طرح یہ جذبہ بھی ذاتی اغراض کی قربانیوں کو جذباتی دنیا میں چاہتا ہے۔

لیکن راشد میں جب پدرانہ اور سرپرستانہ جذبہ اتنا بھی نہیں ہے کہ وہ عورت کی لذت کے ساتھ گھربار اور اولاد کی ذمے داری کے جذبے کو مار لے تو پھر بھلا وہ ساری قوم کی ذمے داری کا جذبہ اور پھر اس جذبے کے لیے لذائذ کی قربانی کیسے گوارا کر سکتا ہے؟

راشد کا قوم پرستی کا جذبہ بالکل بچپن کے دور میں ہے۔ چیخوف نے اپنے ایک افسانے میں ایک لڑکی کا جذباتی بچپن محض ایک جملے سے ظاہر کر دیا ہے۔ وہ فراق کی پریشانیاں بیان کرنے میں کہتی ہے:

''آج میرا محبوب نہیں آیا تو میں نے غم کے مارے سہ پہر کو چائے نہیں پی۔ جی میں آتا تھا کہ خودکشی کر لوں''۔

اگر جذباتی بہاؤ پختہ نہیں ہوتا ہے تو ایسی ہی باتیں پہلو بہ پہلو آجاتی ہیں جیسے کہ یہاں چائے نہ پینا اور خودکشی کر لینا۔ راشد کی قومی نظمیں ایسی ہی غیر قرار اور بچپن کا شکار ہیں۔ اس کے جذبات میں استواری نہیں، مثلاً 'رخصت' میں ہیرو کے رخصت کا بیان دو متضاد رنگوں میں

رنگ کر آتا ہے۔

دردناک رخصتی:

ہو جاؤں گا اک یادِ غم انگیز کو لے کر
اس خلد سے اس مسکنِ انوار سے رخصت

فرحت بخش رخصتی:

میں صبح نکل جاؤں گا تاروں کی ضیا میں
آغوش میں لے لے گی مجھے صبح درخشاں

'رخصت' ہونے والے ہیرو کے بچپن کا سب سے اچھا ثبوت یہ بند ہے:

.. ..
پہلو سے تیرے تیر کے مانند اُٹھوں گا
.. ..
گھبرا کے نکل جاؤں گا آغوش سے تیری

اس بند میں سپاہی آہنی ارادے سے وقار کے ساتھ رخصت نہیں ہو رہا ہے بلکہ اس بچے کی طرح گھبرا کر اور بھاگ کر جانا چاہتا ہے جو پڑھنے سے جی چراتا ہو مگر پھر دوسروں کے گرمانے سے جانے کا ارادہ کرے۔ وہ اس خیال سے دوڑتا ہوا جائے کہ میں پہلے جوش میں اتنی دور نکل جاؤں کہ جب وہ جوش اُتر جائے اور دل واپسی کا خواہش مند ہو تو میں یہ سوچ کر واپس نہ آسکوں کہ اب تو اتنی دور آ ہی چکے۔

'رخصت' میں رخصت ہونے کا انداز بھی قابلِ توجہ ہے۔ فرض کی خاطر رخصت ہونے والا ہیرو اپنی حالت پر یوں جھینکتا ہے:

ہوتا ہوں جدا تجھ سے بصد بے کسی و یاس
اے کاش ٹھہر سکتا ابھی اور ترے پاس
مجھ سا بھی کوئی ہوگا سیہ بخت جہاں میں
مجھ سا بھی کوئی ہوگا اسیر الم و یاس

مجبور ہوں لاچار ہوں کچھ بس میں نہیں ہے
دامن کو مرے کھینچتا ہے فرض کا احساس

یہ ماتم دیکھ کر بے اختیار دل پوچھتا ہے کہ بھلا یہ سپاہی اس طرح رو دھو کر کتنی دور جائے گا؟ اور جائے گا بھی تو کتنی دیر ٹھہرے گا بھلا؟

اسی طرح کے جذباتی بچپن اور نااستواری 'سپاہی' میں بھی پائے جاتے ہیں۔ وہاں ملکی جدوجہد کا بیان تمثیلوں میں اس طرح آتا ہے:

راہ میں اونچے پہاڑ آئیں گے
دشت بے آب وگیاہ
اور کہیں رودِ عمیق
بے کراں تیز وکف آلودہ وعظیم
اُجڑے سنسان دیار

ان تمثیلوں میں وحشت اور خطرہ ہے۔ لیکن یہ فضا بالکل ہی بدل جاتی ہے جب دشمن کی فوجوں کا تذکرہ آتا ہے:

اور دشمن کے گراں ڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ

اس تشبیہ میں نہ وحشت ہے اور نہ خطرہ، بلکہ اس کے برخلاف اس سے دشمن شاندار اور باوقعت بن جاتا ہے اور ہمارا ہیرو اس کے مقابل میں پست نظر آتا ہے۔ اگر راشد کا جذبہ استوار، پختہ ہوتا تو اس تشبیہ کو کبھی قبول نہ کرتا۔

راشد کی قوم پرستی کی یہ خامی اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ وہ اپنی ذاتی راحت و آرام میں بہت منہمک ہے۔ اس انہماک کی شدت کی مثال یہ ہے:

کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا

پیام مرگ جوانی کا اجتناب مرا

.. ..

لو آ گئیں ہیں وہ بن کر مہیب تصویریں
وہ آرزوئیں کہ جن کا کیا تھا خوں میں نے

(مکافات)

اجتناب کا یہ احساس قومی مسائل کے احساسات سے بدرجہا شدید ہے۔ اسی طرح راشد میں جسمانی لذت کا احساس قوم پرستی کے جذبے سے بدرجہا شدید ہے۔ اگر مذکورہ بالا اشعار کا ان اشعار سے موازنہ کیا جائے جو جسمانی لذت کی مثال میں دیے گئے ہیں تو بات بالکل روشن ہو جائے گی۔ قوم پرستی کا جذبہ جب تن پرستی کے جذبے سے کمزور ٹھہرا تو جہاں بھی قوم پرستی کا جذبہ اس کی راہ میں حائل ہوتا ہے، شکست کھا جاتا ہے۔ یہ شکست عذرِ لنگ کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے مثلاً ایک جگہ اس عذر سے:

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردۂ نسیاں میں ہے

تن پرستی کے سامنے قوم پرستی کی شکست ہو گئی۔

عوام کی طرف رویّہ

راشد کے قوم پرستی کے جذبے کی خامی کی ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ راشد جس طرح اپنی محبوبہ سے ناواقف ہے اسی طرح اپنی قوم سے بھی اس کے دل میں عوام کی محبت کا پتا تک نہیں بلکہ عوام سے الجھتا ہے جیسا کہ 'خودکشی' میں اس کا ہیرو کہتا ہے:

.. .. انسانوں سے اُکتایا ہوا

'دریچے کے قریب' میں یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے۔ صرف یہی ایک نظم ہے جس میں راشد عوام کو اور عام زندگی کو دیکھتا ہے۔ دیکھنے کے لیے اس طرح بڑھتا ہے:

جاگ اے شمع شبستان وصال

.. ..

آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو

منظر میں یہ دل کشی اسی وقت تک رہتی ہے جب تک وہاں انسان کے قدم نہیں آتے ہیں:

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں

اس جگہ دو باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ راشد کا ہیرو دنیا کو دیکھتا ہے تو بالا خانے کی کھڑکی سے اور 'مری جان' کی آغوش کا سہارا لے کر یعنی وہ عوام کا سامنا کرتے ڈرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس کو عوام بھوتوں کی طرح وحشت ناک نظر آتے ہیں، ان کے علاوہ ایک تیسری بات بھی ہے وہ یہ کہ عوام پر یہ الزام دھرتا ہے کہ:

ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

ان دونوں مصرعوں کی تہ میں یہ اصول مان لیا گیا ہے کہ مظلوموں، مفلسوں اور بیماروں کا فرض ہے کہ وہ نہایت جوش وخروش سے ظلم کے خلاف مسلسل جدوجہد کرتے رہیں اور اگر ایسا نہ کریں تو وہ قابلِ نفرت ہیں۔ یہ اصول وہی شخص بنا سکتا ہے جو عوام کو ٹڈی دل کی طرح دیکھتا رہا ہو اور جس نے اس نگاہ سے کبھی نہ غور کیا ہو کہ عوام مرکّب ہوتے ہیں افراد سے اور ہر فرد کی خواہ وہ بیمار ہو یا مفلس، بالکل وہی خواہشیں ہوتی ہیں جو میری ہیں۔ راشد نے عوام کا بہت دور سے اور بالکل الگ تھلگ رہ کر مطالعہ کیا ہے۔ ایسے ہی مطالعے کا نتیجہ ہے کہ اس کو ہمارے عوام بھوتوں کی طرح وحشت ناک نظر آتے ہیں۔

راشد نے اپنے کو عوام سے جو الگ تھلگ رکھا ہے اور ان سے اتنا جو ڈرتا ہے کہ ان کا نظارہ محض بالا خانے سے اور مری جان کی آغوش سے کر سکتا ہے، اس کا ایک نفسیاتی سبب ہے۔ وہ

یہ کہ عوام کی قربت دل میں ایک تلخ احساس کو جگا دیتی ہے:

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں

یعنی میں بھی عوام سے مختلف نہیں ہوں، حالاں کہ تمنا کچھ اور ہی تھی۔ وہ ہے:

مسجد شہر کے میناروں.. .. .. ..
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

تمنا یہ تھی کہ میں مسجد شہر کے میناروں کی طرح سب سے اونچا رہوں۔ یہ بھی وہی شہر یار بننے اور 'مقام و وقت کی راہوں سے دور' جانے کی تمنا کی قسم کی ایک تمنا ہے۔ لیکن دنیا نے اس تمنا کے پورے ہونے کا موقع نہیں دیا۔ اب جب عوام کو دیکھو تو یہ تلخ بات یاد آجاتی ہے کہ میں جو بننا چاہتا تھا وہ نہیں بن سکا۔ میں بھی شہر کے لوگوں کی طرف جن سے مجھے چڑ ہے، ایک انسان ہوں۔

دراصل راشد برتری طلبی کی الجھن میں گرفتار ہے۔ ایسے مرض کے بارے میں الفرڈ ایڈلر کا یہ قول راشد پر چھا جاتا ہے:

''اس کا برتری طلبی کا مقصود اس کو دوسروں سے زاہدانہ کنارہ کشی پر مجبور کر دیتا ہے اور اس کی جنسی خواہش کو ایسا بگاڑ دیتا ہے کہ وہ معتدل انسان نہیں رہتا۔ ہم اکثر دیکھتے ہیں کہ وہ آسمان پر اُڑنے کی دھن میں لگا ہوا ہے'' [1]

---

1. Science of Living:
"His goal of superiority brings about a hermetical isolation from others and it transforms his sex drive so that he is no longer a normal person. We find him sometimes trying to fly to heaven."

راشد کی یہ دھن 'رفعت' میں بہت واضح ہے:

چھپ کے بیٹھا ہے وہ شاید کسی سیارے میں

.. ..

اُڑ کے پہنچوں میں وہاں روح کے طیارے میں

.. ..

سالہا سال مجھے ڈھونڈیں گے دنیا کے مکیں
دور بینیں بھی نشاں تک نہ مرا پائیں گی

.. ..

عالم قدس سے آوازیں مری آئیں گی

راشد نے ایک دور سے گزر کر ایک حد تک اپنی اس پرواز کو انسان میں سمولیا اور اپنے اس مرض پر نہ صرف قبضہ پالیا بلکہ اس کو زندگی کی کارآمد راہوں پر لگالیا، لیکن ان راہوں پر اتنی دور نہیں گیا کہ وہ عورت کو پہچان سکتا، یا عوام میں گھل مل سکتا اور اس طرح اعتدال اور جذباتی بلندیوں کی سرحد میں داخل ہوتا۔

راشد عوام سے، ان کے مسائل سے اور عام زندگی سے جب اتنا دور ہے تو اس کا قومی جذبہ کیسے پنپ سکتا تھا اور اس میں کیسے پختگی آسکتی تھی بھلا؟

راشد کی قوم پرستی کے سلسلے میں ایک عجیب وغریب چیز کی طرف اشارہ کردینا ضروری ہے۔ 'دریچے کے قریب' میں کہتا ہے:

ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت ———— اُداس
تین سو سال کی ذلّت کا نشاں
ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداوئی کوئی

گزشتہ تین سو سالوں میں شاہ جہاں کا عہدِ زرّیں، تاج محل اور ہندوستان کے بہت سے کارنامے آجاتے ہیں۔ اگر ان کا بھی شمار ایسی ہی ذلّتوں میں ہے کہ جس کا کوئی مداوئی نہیں تو

پھر سوال یہ ہے کہ ہندوستان میں بلکہ دنیا میں، عزت کے دن تھے کب؟

مبہم ہونا

راشد کا کلام اکثر مبہم ہوتا ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں:

(۱) جذبات اور خیالات کا الجھاؤ

(۲) طرزِ ادا کی خامیاں

اوپر کی بحثوں سے یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ راشد کے یہاں جذبات اور خیالات الجھے ہوئے بہت ہیں۔ وہ 'رخصت' میں رخصت پر خوش بھی ہوتا ہے اور افسردہ بھی۔ وہ ایک ہی نظم میں اہرمن و یزداں سے محبت بھی کرتا ہے اور نفرت بھی۔ کہیں کہیں تو یہ الجھاؤ بات کو اتنا الجھا دیتا ہے کہ اس کا سرا ملنا مشکل ہو جاتا ہے، مثلاً 'سپاہی' میں ہیرو میدانِ جنگ کی طرف دو جذبوں سے جا رہا ہے:

(۱) ہر طرف خون کے سیلاب رواں
اک سپاہی کے لیے خون کے نظاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے

(۲) میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

پہلا جذبہ وحشیانہ خونخواری کا پست جذبہ ہے اور دوسرا سرفروشی کا اعلا جذبہ۔ ایک ہی نظم میں پاس پاس جو دونوں باتیں آ جاتی ہیں تو پڑھنے والے کے جذبات الجھ جاتے ہیں کہ کس نگاہ سے 'جنگ آزادی' کو دیکھوں۔ اسی طرح 'بے کراں رات کے سناٹے میں' میں کہتا ہے:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سناٹے میں

اس میں ایک طرف مری جان اور اس کا بستر وصال ہے اور دوسری طرف رات کی وحشت ناکی کا احساس۔ دو متضاد جذبات۔ ایک معتدل انسان کا دل اس جگہ الجھن میں پڑ جائے گا،

یہی جذباتی الجھن 'خودکشی' میں کمال تک پہنچ جاتی ہے۔ کہتا ہے:

آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تختِ خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو
بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی
وہ ابھی تک خواب گہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزمِ آخری
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست
اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوو بام کو

اس میں خودکشی کا ارادہ ان لفظوں میں ظاہر کیا گیا ہے:

جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست

اس میں 'جی میں آئی ہے، اور 'بے باکانہ' کے فقرے 'لگا دوں' فعل کی تقدیم اور پورے جملے کا لہجہ ایسا ہے جو ظاہر کرتا ہے گویا کہنے والا کوئی زبردست کھلاڑی ہے جو جست کے مقابلے میں دل کھول کر پورے جوش سے جست لگانے پر اپنے کو آمادہ کر رہا ہے، اس میں تندرست اُمنگ ہے نہ کہ وہ یاس آمیز جنون جو انسان کو خودکشی پر آمادہ کرتا ہے، پھر جب یہی ہیرو نہایت بے فکری اور اطمینان سے خارجی حالات کا مشاہدہ کرتا ہے اور دریچے کا محلِ وقوع تفصیل سے یوں بتاتا ہے:

اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوو بام کو

تو بالکل یقین آجاتا ہے کہ کہنے والے کی نیت ہرگز مرنے کی نہیں ہے۔ نظم کا اصل مقصد اور

بنیادی جذبہ جب اتنا پھس پھسا ہے تو نظم کے خیالات کس سہارے سنبھلیں گے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ساری نظم جذبات اور خیالات کے لحاظ سے چیستاں بن گئی ہے۔ اسی چیستاں کا ایک باب یہ بھی ہے کہ ہیرو اپنے کو یاجوج ماجوج سے تشبیہ دیتا ہے:

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

یاجوج وماجوج کے بارے میں روایت یہ ہے کہ وہ خوفناک صورت اور سخت خونخوار لوگ ہیں اور اس دنیا والوں پر ظلم ڈھانے کے بے حد خواہشمند، لیکن ان کے اور دنیا کے درمیان ایک دیوار ہے جس کو توڑے بغیر وہ اس طرف نہیں آسکتے ہیں۔ دیوار کو توڑنے کے لیے یاجوج ماجوج اس کو زبان سے چاٹتے ہیں۔ چاٹتے چاٹتے دن بھر میں اس کو پتلا کر دیتے ہیں لیکن جب وہ ذرا سی رہ جاتی ہے تو انھیں نیند آنے لگتی ہے اور وہ سو جاتے ہیں۔ رات بھر میں دیوار پھر اپنی اصل حالت پر آجاتی ہے۔ لیکن ایک دن ایسا آئے گا جب یاجوج ماجوج دیوار کو چاٹ کر بالکل ختم کر دیں گے اور تب وہ انسانی بستیوں کو تاراج کرتے پھریں گے۔

تشبیہ میں وجہ شبہ وہ چیز ہوتی ہے جو سب سے زیادہ نمایاں ہو مثلاً شیر کی بہادری، حاتم کی سخاوت، اس لحاظ سے یاجوج ماجوج کی سب سے نمایاں خصوصیت خونخواری اور بے رحمی ہے۔ ہیرو اپنے آپ کو یاجوج ماجوج بنا کر قابلِ نفرت ہستی بن جاتا ہے۔ حالاں کہ نظم کا مطالبہ یہ ہے کہ وہ قابلِ محبت بنے۔ یہ تشبیہ راشد کی جذباتی الجھن کی پیداوار ہے۔ اگر اس کے جذبات استوار ہوتے تو اس تشبیہ کا خیال آتے ہی اسے مسترد کر دیتے۔

ایسی ہی جذباتی اور فکری الجھن کی مثال 'اجنبی عورت' ہے۔ ایک بدیسی عورت کہتی ہے کہ برباد شدہ ایشیا میں میرے لیے کوئی رومان نہیں۔ اس سلسلے میں کہتی ہے:

یہ سیہ پیکر برہنہ راہ رو
یہ گھروں میں خوب صورت عورتوں کا زہر خند
یہ گزرگاہوں پہ دیو آسا جواں

جن کی آنکھوں میں گرسنہ آرزوؤں کی لپک
مشتعل بے باک مزدوروں کا سیلاب عظیم
ارض مشرق ایک مبہم خوف سے لرزاں ہوں میں
آج ہم کو جن تمناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں

پہلے چار مصرعوں سے کہنا کیا مقصود ہے؟ اگر مشرق میں پرورش پانے والی طاقتوں کی شان اور طاقت ظاہر کرنا ہے تو 'سیہ پیکر برہنہ راہ رو' فضول ہے۔ اس میں کسی طاقت کی جھلک نہیں اور اگر مقصد مشرق کی کمزوری اور پستی دکھانا ہے تو 'بے باک مزدوروں کا سیلابِ عظیم' فضول ہے۔ اس میں بلندی ہے۔ یہ مصرع 'ارض مشرق ایک مبہم خوف سے لرزاں ہوں میں' دو مطلب ادا کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ خوف اس بات کا ہے کہ یہ طاقتیں مشرق کو تباہ کردیں گی اور دوسرا یہ کہ خوف ہے کہ یہ طاقتیں مغرب کو تباہ کردیں گی۔ بعد کے تینوں مصرعے جس مطلب میں لوآ جاتے ہیں۔

'حرمت' کا لفظ ضرور ایسا ہے جو تمناؤں کو قابلِ احترام ظاہر کرتا ہے۔ اس صورت میں مطلب یہ ہو جاتا کہ مغرب میں ایسے بلند خیال پائے جاتے ہیں جن کا مشرق میں پتا تک نہیں۔ یہ بات اوپر کے مصرعوں سے میل نہیں کھاتی جن میں مغرب کے 'دست غارت گر' کی شکایت ہے:

یہ عمارات قدیم
یہ خیاباں یہ چمن یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہیں

اصل یہ ہے کہ راشد کے دل میں یہ بات صاف نہیں ہے کہ میں ارض مشرق سے نفرت کروں یا محبت۔ ایک طرف ملکی مسائل اور حالات کا احساس اس میں محبت پیدا کراتے ہیں تو دوسری طرف تن پرستی کی خواہش اور برتری طلبی کی الجھن اپنے ملک اور عوام سے نفرت پیدا کراتی

ہیں۔ چناں چہ ایک طرف تو وہ کہتا ہے:

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

اور دوسری طرف کہتا ہے کہ دشمن کو شکست ہو ہی نہیں سکتی:

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردۂ نسیاں میں ہے

'اجنبی عورت' اس میں متضاد خیالوں کا معجون مرکب ہے۔

طرزِ ادا کی خامیاں

(ا) راشد ایسے الفاظ بھی استعمال کرتا ہے جن کا اس کے دل میں کوئی مفہوم نہیں ہوتا ہے، مثلاً 'دریچے کے قریب' میں کہتا ہے:

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے

خودی؟ ایسی خودی جو ہر شخص میں ٹمٹماتی ہے اور اس میں شعلۂ جوالہ بننے کی بلکہ اس سے بھی زیادہ بننے کی اہلیت ہوتی ہے جیسا کہ 'اتنی بھی توانائی نہیں' کے 'بھی' سے ظاہر ہوتا ہے؟ اس خودی سے کیا مراد ہے؟ وہ خودی جو خود پسندی کے مرادف ہے؟ یا فرائڈ نے جو نفس کے کئی رخ بیان کیے ہیں ان میں سے کوئی رخ؟ یا اقبالؔ والی خودی؟ سوائے اقبالؔ والی خودی کے اور کسی خودی میں شعلۂ جوالہ بننے کی اہلیت نہیں۔ مگر راشد کسی طرح بھی اقبال والی خودی کا قائل نہیں ہے۔

راشد کے کلام میں خودی کا کوئی نظریہ نہیں اور نہ اس کے دل میں اس کا کوئی مفہوم ہے۔ دراصل راشد نے یہ لفظ محض یہ سمجھ کر استعمال کیا کہ آجکل اقبالؔ کی وجہ سے 'خودی' کا لفظ ویسا ہی باوقعت ہوگیا ہے جیسا کہ کسی زمانے میں ہمہ اوست تھا۔ اس لیے اس کا استعمال کرنے والا کبھی گھاٹے میں نہیں رہ سکتا ہے اور مفسرین کسی نہ کسی طرح کے عمدہ معنی اس سے نکال ہی لیں گے۔

(۲) ن.م. راشد جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، تھوڑا سا انگریز ہے اس وجہ سے اس کی بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جن سے یا تو وہ شخص لطف اٹھا سکتا ہے جو انگلستان میں کافی رہ چکا ہو یا وہ جو برسوں تک انگریزی ادب کا مطالعہ کرتا رہا ہو، مثلاً 'خودکشی' میں کہتا ہے:

کود جاؤں ساتویں منزل سے آج

ہمارے ملک میں کلکتہ اور بمبئی کی چند عمارتوں کو چھوڑ کر سات منزلہ عمارتیں نہیں ہوتیں۔ زیادہ تر عمارتیں ایسی ہوتی ہیں کہ اگر ان پر سے کوئی کود پڑے تو ہاتھ پاؤں ٹوٹ جاتے ہیں، مگر جان نہیں جاتی۔ اس وجہ سے خودکشی کا یہ نسخہ سن کر خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے کی نیت مرنے کی نہیں ہے۔ حالاں کہ یورپ اور امریکہ کے نقطۂ نظر سے ارادہ سنگین ارادہ ہے۔

یہی حالت راشد کی بہت سی تشبیہوں اور استعاروں کی ہے، مثلاً آرزوؤں کی تشبیہ:

ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

ہم ہندوستانیوں کے پاس حبشی کا جو تخیل ہے وہ الف لیلہ کی کہانیوں، ہوش ربا کی داستانوں اور ملک کافور کے دکن پر حملے سے آیا ہے۔ اس تخیل میں حبشی کے ساتھ جسمانی طاقت، وفاداری یا ظالمانہ بے وفائی وابستہ ہے۔ مظلوم حبشی کا ہمارے یہاں کوئی تخیل نہیں، لیکن انگریزی ادب میں حبشی کے ساتھ مظلومیت کا جذبہ وابستہ ہے، کیوں کہ امریکہ والوں اور انگریزی تاجروں نے ان پر حد سے زیادہ مظالم توڑے اور پھر وہاں کے مصنّفوں نے ان مظالم کے خلاف احتجاج کیا۔

اس میں شبہ نہیں کہ حبشی کو مظلوم دکھانے والی دو چار نظمیں ہمارے انگریزی داں لوگوں کی نظر

سے گزر جاتی ہیں، لیکن ہمارے ملکی اور قومی روایات کے سیلاب کے سامنے ان کی کوئی حقیقت نہیں۔ یہ تشبیہ ہمارے احساسات کے لیے اجنبی ہے۔

اسی طرح راشد کی یہ تشبیہیں ہیں 'دلدل کسی ویرانے کی'، 'آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح' اور 'ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ'، یہ سب بدیس کی باتیں ہیں اور ہم لوگوں کے لیے جذباتی طور پر مبہم۔

راشد اکثر سوچتا ہے انگریزی میں اور پھر اس کا غلط اردو میں ترجمہ کر دیتا ہے۔ اس وجہ سے اس کی کہی بات مبہم رہتی ہے، مثلاً اظہار میں لفظ اظہار کا استعمال:

تیرے پیانِ محبت کا وہ اظہار طویل

'اظہار طویل' کا فقرہ بھونڈا ضرور ہے، لیکن لفظ کا استعمال اس جگہ غلط نہیں ہے۔ لیکن اس کے بعد ہی یہ لفظ پھر آتا ہے اور غلط معنی میں آتا ہے:

روح کا اظہار تھے بوسے مرے

یہاں اظہار Expression کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ غلط ہے۔ اس کے بجائے ترجمانی کا لفظ ہونا چاہیے تھا۔

اسی نظم میں کہتا ہے:

جیسے کوئی بُت تراش
اپنے بت کو زندگی کے نور سے تاباں کرے
اس کو برگ و بار دینے کے لیے
اپنے جسم و روح کو عریاں کرے

جسم کو عریاں کرنا، اس خیال میں شہوت کی جھلک آجاتی ہے، حالاں کہ راشد اس بات کا اس جگہ خواہش مند نہیں ہے۔ اس جگہ عریاں کرنا ترجمہ ہے Expose کا۔ اس کے بجائے بے نقاب کرنا درست ہوتا۔

(۴) راشد نے اپنی آزاد نظموں میں موزونیت کا خیال رکھا ہے، لیکن اس کو الفاظ پر اتنا قابو

نہیں ہے کہ بلا آورد کے موزونیت قائم رکھ سکے۔ اس وجہ سے کہیں کہیں اس کو لفظ کھپانا پڑتے ہیں اور بات مبہم ہو جاتی ہے، مثلاً:

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

اس جگہ بلند کا لفظ بالکل بے محل ہے۔ یاجوج ماجوج کی روایت میں یہ ہے کہ دیوار اتنی بلند ہے کہ وہ لوگ اس کو پھاند کر نہیں جا سکتے ہیں، اس وجہ سے وہ اس کو چاٹتے ہیں کہ اس میں چھید ہو جائے۔ راشد نے یہی روایت قبول کی ہے جیسا کہ ناتواں کے لفظ سے ظاہر ہوتا ہے، لیکن پھر بلند کے لفظ سے ایسا معلوم ہوتا ہے گویا چاٹنے والا دیوار کو اوپر سے چاٹتے چاٹتے بالکل نیچا کر دیتا تھا۔ ایسی صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب دیوار اتنی نیچی ہے کہ تم اوپر سے چاٹ سکتے ہو تو چھلانگ مار کر اس کو پار بھی کر سکتے ہو۔ پھر پار نہ کرنے کی وجہ؟ ایسی ہی غلطی 'انتقام' میں ہے:

اُجلی اُجلی اونچی دیواروں پہ عکس
ان اجنبی حاکموں کی یادگار

'عکس' کے معنی یہاں فوٹو کے ہیں۔ قاعدے سے فوٹو ہونا چاہیے تھا، ورنہ عکسی تصویر۔ بلند اور عکس محض موزونیت قائم کرنے کے لیے آئے ہیں۔

(۵) راشد لفظ کا خراب نباض ہے اس کی مثال پہلی نظم کا پہلا مصرع ہے:

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ

'سادہ' میں حماقت کی جھلک آجاتی ہے، بلکہ استعمال ہی احمق کے معنی میں ہوتا ہے۔ ناسخ کہتا ہے:

ترک کرواتا ہے عشقِ سادۂ ناسخ　　زاہدِ بے رس بھی کتنا سادہ ہے

راشد نے خود بھی یہ لفظ اس معنی میں استعمال کیا ہے۔ کہتا ہے:

جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے
کس قدر سادہ و معصوم ہے تو
پھر بھی نیکی ہی کیے جاتی ہے

راشد کی مذکورہ نظم میں اس لفظ کا استعمال غلط ہے، کیوں کہ وہاں وہ اپنی محبوبہ کو احمق کہنا نہیں چاہتا ہے۔

(۲) راشد لہجے کا خراب نباض ہے، مثلاً 'اجنبی عورت' میں کہتا ہے:

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں

جس لہجہ اور انداز میں یہ دونوں مصرعے ہیں ان سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ بدیسی عورت کہہ رہی ہے کہ میں نے ساری دنیا میں اپنے خوابوں کا رومان تلاش کیا، یہاں تک کہ ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں تک میں، مگر افسوس کہیں نہیں ملا۔ یہ لہجہ اس اجنبی عورت سے اتنی ہمدردی پیدا کردیتا ہے کہ نظم کا موضوع بحث وہ بن جاتی ہے۔ حالاں کہ موضوع بحث ایشیا ہے۔

عام تبصرہ

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ راشد کا جذباتی رس اور تخیل معمولی نہیں ہے، بعض بعض ٹکڑے اس کی نظموں میں خاصے اچھے ہوتے ہیں، مثلاً:

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اٹھا کر تو مجھے
قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیر قدیم
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت و صحرا میں کوئی شہزادہ آوارہ کہیں
سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا

راشد کو محبوبہ کے کردار کا احساس نہیں ہے، لیکن اس تمدنی فضا کا احساس ہے جو اس کے حرکات وسکنات پر حاوی ہے۔ وہ محبوبہ کی نگاہ میں اپنے کلچر کا پس منظر جس انداز سے دیکھتا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔ اسی طرح یہ ٹکڑا بھی خوب ہے:

دیکھ لے اک بار کاش
اس جہاں کا منظر رنگیں نگاہ
جس جگہ ہے قہقہوں کا اک درخشندہ وفور
جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور
جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمت یزداں ہے چور

اس میں تخیل کی جو گہرائی اور جو جذباتی شدت ہے وہ کسی معمولی شاعر کے یہاں نہیں مل سکتی ہے۔

راشد کی تشبیہیں اور استعارے بھی کہیں کہیں بڑے پُر اثر ہوتے ہیں، مثلاً موقع ومحل سے قطع نظر کرکے یہ تشبیہ:

اور دشمن کے گراں ڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ

یا یہ تشبیہ موقع ومحل سے قطع نظر کرکے:

جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں

یا خودی کے مفہوم سے قطع نظر کرکے یہ تمثیل:

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
اک دُلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل

نظموں کے بعض بعض ٹکڑوں میں خاصی جذباتی گہرائی ہوتی ہے، مثلاً خود کو لعنت ملامت کرنا:

ایک بوڑھا ساتھکا ماندہ سار ہوا رہوں میں
بھوک کا شاہسوار
سخت گیر اور تنومند بھی ہے
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں

.. ..

شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں

اسی طرح لذّت کا یہ احساس کافی بلند ہے:

دیکھ پتوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ
سرسراتی ہوئی بڑھتی ہیں رگوں میں جیسے
اولیں بادہ گساری میں مئے تازہ وناب

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش سمن اور گلاب

اس میں شبہ نہیں کہ راشد میں شاعر بننے کی اہلیتیں ہیں۔ ادبی خامیوں کے باوجود زبان اُس کی بُری نہیں، لیکن صرف اہلیتوں کا ہونا کافی نہیں، کوئی بات بھی تو ہو کہنے کے لیے۔

اگر راشد کی ذہنی کائنات کا جائزہ لو تو اس کے کرداروں میں صرف ایک مرد کا کردار جاندار ہے اور وہ الجھے دل و دماغ کا ہے۔ راشد کی عورت میں صرف اتنی جان ہے کہ سسک رہی ہے۔ کسی خیال اور کسی جذبے میں استواری، اعتدال اور یکسوئی نہیں ہے۔ تجربہ علم اور غور و فکر کا درجہ بہت پست ہے۔ پاس پاس متضاد باتیں کہہ جاتا ہے اور احساس تک نہیں ہوتا۔ جو نظریے قائم کرتا ہے خود ہی اس کی تردید کر جاتا ہے۔

دراصل راشد ذہنی اعتبار سے گیارہ بارہ برس کا بچہ ہے، زندگی سے اسی طرح کھیلنا چاہتا ہے جیسے بچے کھلونوں سے۔ عورت کو بھی کھلونا ہی سمجھتا ہے اور اس سے بھی اسی طرح غیر ذمے

داری سے کھیلتا ہے۔ اس لذت سے بالکل نہیں واقف ہے جو ذمہ داریوں کو اٹھا کر اور نباہ کر حاصل ہوتی ہے۔ ذمہ داری سے بھاگتا ہے اور بھاگنے کے لیے بچوں کی طرح کے بہانے بناتا ہے یعنی ان بہانوں کے پس منظر میں کوئی غور وفکر یا مطالعہ نہیں ہوتا ہے، محض سرسری سی بات ہوتی ہے۔

راشد بچہ ہی نہیں لاڈلا بچہ ہے۔ وہ دنیا سے بے پناہ دُلار کا خواہش مند ہے۔ لاڈلے بچے کی طرح دنیا اور کشمکشِ حیات کے نام سے اس کی جان سوکھتی ہے۔ اگر کبھی وہ دنیا کا نظارہ کرتا بھی ہے تو بالا خانے کے دریچے سے اور 'مری جان' کی آغوش کا سہارا لے کر۔

راشد ابھی اپنی ذات کی خواہشات کے خول کے اندر سے نہیں نکلا ہے۔ اس کے تخیل اور احساسات میں وہ وسعت نہیں پیدا ہوئی ہے جو اپنی ذات کے رنج وخوشی کو دوسروں کے رنج و خوشی سے ملا دیتی ہے اور شاعر 'سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے' کی حدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔

راشد نفسیاتی علتوں میں اُلجھا ہوا ہے۔ لیکن اگر وہ اپنی ذات کے خول کے اندر سے نکل آتا تو پھر یہ علتیں پھیلتیں اور اتنی بڑی سطح پر پھیلتیں کہ وہ علتیں نہ رہتیں بلکہ نقطۂ نگاہ بنانے میں مدد کرتیں جیسا کہ میرؔ کے ساتھ ہوا کہ وہ طبیعتاً غم زدہ انسان تھا لیکن ذاتی خول سے نکل کر جو اس کی طبیعت نے وسعت پکڑی تو اس کی غم زدگی مغلیہ سلطنت کے زوال کا مرثیہ بن گئی۔ راشد اس وسعت کی طرف بڑھا ضرور ہے، اسی وجہ سے وہ بے راہ روی کے موقعے پر ڈھٹائی سے کام نہیں لیتا ہے بلکہ بہانے گڑھ کر اپنے کو تسلی دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کو یہ احساس ہے کہ میں جو راہ اختیار کر رہا ہوں مناسب راہ نہیں۔ میرے جذبات اور خیالات کو بلندی پر جانا چاہیے۔ راشد کی شاعری میں بلند خیالی کی صرف یہی ایک جھلک ہے، لیکن افسوس تن پرستی کے غیر معتدل جذبات نے اس کو آگے نہ جانے دیا۔ اگر راشد کو اس موقعے پر دوستوں کی واہ واہ کے بجائے بے لاگ تنقید مل جاتی تو وہ بہت کچھ سنبھل جاتا۔

ooo

شافع قدوائی

بازدید

حیات اللہ انصاری کے مضمون 'ن.م. راشد پر' پر

تخلیقی فن کار کا گہری تنقیدی بصیرت، ہمہ گیر جمالیاتی طرزِ احساس، بالیدہ فنی شعور اور انسانی سرشت کے نادیدہ حسّی منطقوں سے بخوبی آگاہ ہونا کوئی تعجب خیز امر متصور نہیں کیا جاتا کہ تاریخ ادبیات کے مطالعے سے مترشح ہوتا ہے کہ اکثر فن کاروں نے تنقیدی اصولوں اور نظریات کی تدوین، لسانی معروض کے طور پر متن کی تعبیر اور فن پارے کی داخلی ساخت کے امتیازی پہلوؤں کی نشان دہی میں دقتِ نظر کا ثبوت دیا ہے۔ کولرج، میتھو آرنلڈ، ٹی. ایس. ایلیٹ، ژاں پال سارتر، امبرتو ایکو، مولانا محمد حسین آزاد، شبلی، حالی اور شمس الرحمٰن فاروقی کی تحریریں اس اجمال کی تفصیل پر گواہ ہیں۔ ماضی قریب میں مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے والے متعدد ادیبوں نے اپنے معاصرین پر خیال انگریز مضامین لکھے، مثلاً محمد حسن عسکری اور انتظار حسین نے علی الترتیب فراقؔ اور ناصرؔ کاظمی پر حساس اور توجہ انگیز مضامین لکھے اور یہ تحریریں فراقؔ اور ناصرؔ کاظمی کی تعیّنِ قدر میں اساسی اہمیت کی حامل ہیں۔ اس ضمن میں بعض استثنائی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں اردو کے سربرآوردہ فکشن نگار اور ممتاز صحافی حیات اللہ انصاری کے متنازعہ فیہ مونوگراف 'ن.م. راشد پر' کو سب سے نمایاں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ آخری کوشش، شکر گزار آنکھیں، گھروندہ اور لہو کے پھول جیسی بے

مثال تخلیقی تحریروں سے اردو فکشن کو ثروت مند بنانے والے اور اردو صحافت کو احتجاج اور ردعمل کے تنگ دائرے سے نکال کر قومی مفادات کی پاسداری اور قارئین کی ذہنی تربیت کا موثر وسیلہ بنانے والے حیات اللہ انصاری نے اردو کے منفرد طرزِ احساس کے شاعر ن.م. راشد پر سب سے پہلے ایک طویل مضمون 'ن.م. راشد پر' لکھا جو اولاً مقالے کی شکل میں اور بعد میں یعنی ۱۹۴۵ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا تھا۔ حیات اللہ انصاری کا مضمون ۱۹۴۱ء میں 'ماورا' کی اشاعت کے معاً بعد شائع ہوا اور یہ مضمون بہت متنازعہ فیہ ثابت ہوا اور قدیم ادب کے دلدادہ حضرات اور سکہ بند ترقی پسند ادیبوں نے حیات اللہ انصاری کے مضمون کی دل کھول کر تعریف کی مگر حلقۂ اربابِ ذوق اور ادب کے سنجیدہ قارئین نے اس کاوش کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا تھا۔ یہ پہلا مبسوط مضمون ہے جس میں راشد کے کلام کا موضوعاتی جائزہ بھی لیا گیا ہے اور ان کے طرزِ اظہار کے فنی لوازم کا بھی ضمناً ذکر کیا گیا ہے۔ نصف صدی قبل شائع ہونے والی یہ کتاب کس نوع کی تنقیدی بصیرت کو خاطر نشاں کرتی ہے یا پھر یہ کتاب تنقیصِ محض کی عبرت ناک مثال ہے؟ یا پھر ایک معروف فکشن نگار اپنے ایک معاصر شاعر کی تخلیقات کا مطالعہ کس زاویۂ نظر سے کرتا ہے؟ اس نوع کے سوالات پر غور کرنے سے پہلے اس کتاب کو مرتکز آمیز مطالعہ Close Study کا ہدف بنایا جارہا ہے۔

'ماورا' کی اشاعت نے برصغیر کے ادبی حلقوں میں مثبت اور منفی ردعمل کے ایک لامتناہی سلسلے کو متحرک کیا تھا اور ن.م. راشد کی شاعری جو موضوع اور اظہار کی سطح پر یکسر مختلف تھی، قدیم علمائے ادب اور ادب کے افادی تصور اور احتجاجی کردار کے موید حضرات کے لیے ایک چیلنج کی صورت میں سامنے آئی تھی۔ 'ماورا' کے سنجیدہ اور معروضی محاسبے کے بجائے اسے طنز و استہزا کا ہدف بنایا گیا۔ راشد کے گہرے انسانی سروکاروں اور فنی اظہار پر قابلِ رشک دسترس سے اعراض برتتے ہوئے ان کی نظموں کی پیروڈی کی گئی۔ فرقت کاکوروی نے اس نوع کی نظموں کا ایک مجموعہ 'مداوا' مرتب کیا جو خوش طبعی اور ظرافت کے داعیوں کو متحرک کرنے کے بجائے پیروڈی کے منبع کے مضمرات سے عدم واقفیت کی چغلی کھاتا ہے۔ 'مداوا' کے علی الرغم راشد کی شاعری کے تفصیلی اور کسی حد تک معروضی تجربے کی اولین کوشش حیات

اللہ انصاری نے کی جو نئے شعری محاورے، جس کی اساس راشدؔ اور میراجی کی شاعری پر ہے، کے قائم ہونے کی بھی خبر دیتی ہے۔

102 صفحات پر مشتمل چھوٹے سائز کی کتاب 'ماورا' میں شامل 37 نظموں کو بیک وقت موضوعِ بحث بناتی ہے اور بدلتے ہوئے شعری منظرنامے کے تئیں ایک ایسے حلقے کے ردِّعمل کو ظاہر کرتی ہے جو اقبالؔ کے الفاظ میں طرزِ کہن پر اڑنے اور آئینِ نو سے ڈرنے کو اپنا مقصود جانتا تھا۔

کتاب کے محرکات کو خاطر نشاں کرتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ چوں کہ 'ماورا' بڑی آب و تاب اور کرشن چندر کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوئی ہے لہٰذا اس کے مشتملات کا تنقیدی محاکمہ ضروری ہے۔ مجموعے کا انتساب فیضؔ کے نام سے ہے اس سے بھی کتاب کی وقعت اور اہمیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ فیضؔ کے نام کی شمولیت سے ن.م. راشدؔ کے مجموعۂ کلام کو اعتبار حاصل ہو گیا۔ حیات اللہ نے یہ تو کسی حد تک درست لکھا ہے کہ ن.م. راشدؔ کی شاعری اس وقت 'تجربہ' کی حیثیت رکھتی تھی مگر تجربہ کو طنز، استہزا اور تنقیص کا ہدف بنانا محلِ نظر ہے۔ کتاب کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مجموعے کی جاذبِ نظر طباعت، نفیس کاغذ، کرشن چندر کے مقدمہ، فیضؔ کے نام انتساب، آل انڈیا ریڈیو سے وابستگی اور بلند پایہ رسالوں میں نظموں کی مسلسل اشاعت نے حیات اللہ انصاری کو یہ طویل تبصرہ سپردِ قلم کرنے پر مجبور کیا۔ مصنف کے نزدیک ان سب باتوں نے راشدؔ کی شاعری کو تجربہ نہیں بلکہ دعوے کی صورت میں پیش کیا۔

حیات اللہ انصاری کی تجزیاتی بصیرت کا لہو کے پھول، گھروندہ اور مداوا کے کرداروں کے اعمال و افعال کی نفسیاتی توجیہ اور حتیٰ کہ ہنگامی موضوعات پر 'قومی آواز' کے اداریوں سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ یوں بھی ان کی تحریریں اکثر معروضیت کی مظہر ہوتی تھیں۔ زیرِ مطالعہ کتاب کے آغاز میں حیات اللہ انصاری نے مقدمات کی تدوین میں معروضیت کی پاسداری کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ہم جس دور سے گزر رہے ہیں وہ کچھ ایسا عبوری دور ہے کہ پرانی

قدریں ناکارہ ثابت ہوچکی ہیں اور نئی قدروں نے بھی اتنی وقعت
نہیں حاصل کی ہے کہ ان کی جگہ لے سکیں ایسی حالت میں کسی چیز
کے بارے میں قطعی رائے دینا سخت مشکل ہے ... یہ بات ضروری
ہے کہ اس عبوری دور میں بہت سی قدریں مشکوک اور اختلافی ہوگئی
ہیں لیکن اتنی بھی نہیں کہ بات کہنا ناممکن ہوجائے، اب بھی بہت سی
باتیں ہی ں جن کو سب مانتے ہیں مثلاً یہ کہ جو بات کہو اس میں تضاد
نہ ہو یا یہ کہ جذبات کو تندرست ہونا چاہیے نہ کہ نفسیاتی امراض کی
پیداوار''۔

حیات اللہ انصاری درسِ نظامی کے فارغ ہونے کے باعث علم الکلام اور منطق سے بخوبی آگاہ تھے اور فرائڈ، ایڈلر اور ہیولاک ایلس کی تحریروں سے بھی وہ واقف تھے۔ انھوں نے ن م. راشد کے مطالعے میں حسن اور نفسیات کے باہمی ربط اور فہم عامہ سے ماخوذ منطقی Premises کو شعری تجربے پر منطبق کرنے کا التزام رکھا اور نظموں کے تجزیے محض بیان کردہ تجربے/ وقوعے/ نفسی کوائف کی نثری تلخیص Paraphrasing کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ عام گفتگو میں تضاد بیانی روا نہیں رکھی جاتی مگر شعری زبان تو فی نفسہ استعادی Paradoxical ہوتی ہے اور شعری اظہار خارجی واقعات، نفسی کوائف اور زبان کے تخلیقی وسائل کے متضاد پہلوؤں سے بیک وقت کسبِ فیض کرتا ہے۔ لہٰذا تضاد کو شعری اظہار کے تقاضوں کی عین ضد قرار دینا اور پھر تندرست جذبات پر اصرار کرنا ادبی نقاد کا شیوہ نظر نہیں آتا۔ شعر و ادب کا بنیادی تفاعل جذبات کا تزکیہ اور تطہیر ہے خواہ جذبات تندرست ہوں یا مریضانہ۔

حیات اللہ انصاری نے 'ماورا' کی نظموں کے موضوعات کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان میں قوم پرستی، وطن پرستی، پاک عشق، اہرمن و یزداں، مباشرت اور قسم قسم کے مضامین پائے جاتے ہیں۔ کون سی نظمیں کن موضوعات پر ہیں؟ یہ نظمیں قوم پرستی اور وطن پرستی سے کیوں کر مختلف ہیں اور ان کے شعری اظہار کی نوعیت کیا ہے؟ اس نوع کے سوالات سے سروکار نہیں رکھا گیا ہے۔

راشدؔ کی شہرۂ آفاق نظم 'انتقام' ایک خارجی موضوع کے تئیں راوی کے حسّی ردِّعمل کو مخلوط تمثالوں کے حوالے سے پیش کرتی ہے۔ یہ نظم مباشرت پر نہیں بلکہ یہاں جنسی فعل بطور Catalyst فنکارانہ شعور کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ انتقام اور تشدد میں بڑا گہرا ربط ہے۔ شاعر نے انفرادی لذت (جنسی تجربہ) اور اجتماعی سرشاری (محکومی سے آزادی) کو ہم آہنگ کیا ہے۔ جنس اپنی اصل میں ایک Violent Activity ہے لہٰذا اس مرحلے پر نظم کے راوی کا ذہن اربابِ وطن کی بے بسی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے اور اس کا تدارک کرنے کے لیے عملی جدوجہد کی طرف منتقل ہوتا ہے یہ ایک لطیف نکتہ ہے۔ مصنف کے نزدیک یہ سطریں:

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

محض مباشرت کا بیان ہیں۔ حیات اللہ نے اس کے بعد تین صفحات میں مباشرت میں جذبۂ انتقام کی کارفرمائی کی تکذیب کرنے میں صرف کیے ہیں اور جنسی عمل کے مراحل کی تفصیل بھی رقم کی ہے جس کا نظم کے متن سے تعلق کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ نظم کا راوی چوں کہ اجنبی عورت سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام لینے کا بیان کرتا ہے لہٰذا مصنف اسے ایذا دہی پر محمول کرتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری کے مطابق مباشرت کے دوران دشمنی کے جذبے کا احساس ہونا نفسیاتی الجھن کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ راشدؔ نے غیر ملکی تسلط میں زندگی بسر کرنے والے کی ذہنی کشمکش کو حسّی تجربے کی صورت میں پیش کیا ہے۔ لذتیت کی انتہا پر پہنچ کر بھی اپنی محکومی کا خیال آنا گہرے اجتماعی شعور کا غماز ہے، نظم 'بے کراں رات کے سناٹے میں' اسی کشمکش کی آئینہ دار ہے:

ایک لمحہ کے لیے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں

مذکورہ سطریں نقل کرنے کے بعد حیات اللہ نے لکھا ہے:

"جب حالات دشمنی کے خیال کو سراسر جھٹلا رہے ہوں اس وقت زبردستی ایسی باتیں فرض کر لینا جس کی بنا پر دشمنی کا جذبہ قائم کیا جاسکے، نفسیاتی علّت نہیں تو اور کیا ہے؟"

نظم کے راوی نے محبوبہ کو ساحل کے کسی شہر (یہ شہر لندن بھی ہوسکتا ہے) کی دوشیزہ متصور کیا ہے لہٰذا اس کے مملک کے دشمن کے سپاہی سے مراد مادرِ وطن کے لیے جدوجہد کرنے والے انسان ہیں جو غلامی سے چھٹکارا پانا چاہتے ہیں۔ یہاں نفسیاتی علّت کا کوئی شائبہ بھی نظر نہیں آتا ہے۔

فنا، عبرت پذیری اور زندگی کی ناپائیداری کا مسلسل احساس اردو شاعری کا محبوب موضوع ہے۔ سرشاری اور بہجت انگیز لمحات بھی اکثر کائنات کے لمحاتی وجود کا احساس کراتے ہیں۔ ان لمحات کا بیان مصنف کے نزدیک غم زدگی ہے جس کا علتی بچوں کو دلار میں رُلاتا ہے۔ اپنی خوشی کے موقعے پر دوسروں کو رنجیدہ کر کے سکون محسوس کرتا ہے۔ راشد میں غم زدگی کے یہ اثرات موجود ہیں۔ راشد کی نظم 'زوال' اور بعض دیگر نظموں کے مصرعے فنا آشنا حسن پر گریہ کناں ہیں:

ایک دن جب تیرا پُتلا خاک میں مل جائے گا

آہ پایندہ نہیں
درد و لذت کا یہ ہنگام جلیل

تیرے سینے کا درخشندہ جمال
کر دیا جائے گا بیگانۂ نور

راشد کی ایک اور نظم 'اتفاقات' میں بھی دو بظاہر متضاد نظر آنے والی کیفیات میں بھی توافق اور

تطابق کی ایک صورت نکالی گئی ہے۔ وصال و ہجر ایک عاشق کے لیے سرشاری کے ساتھ بسیط سکون کا استعارہ ہیں اور موت بھی لازوال سکون کی مظہر ہوتی ہے:

شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں

اس ضمن میں حیات اللہ نے لکھا ہے کہ سرشاری کی تشبیہ موت سے نہیں دی جاسکتی ہے کیوں کہ پہلی چیز کا اصل عنصر مسرت ہے اور دوسری کا غم۔ راشد نے غم اور مسرت کے سطحی تعینات سے اوپر اٹھ کر 'سکون' کو دونوں کا قدرِ مشترک ٹھہرایا ہے جس پر مصنف کی نظر نہیں جاتی ہے۔

حیات اللہ انصاری نے راشد کے تصورِ محبوب پر بھی تفصیل سے اظہارِ خیال کیا ہے اور یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ راشد کی شاعری میں عورت بے جان رہتی ہے۔ ان کے مطابق 'ماورا' میں ۹ نظمیں ایسی ہیں جن میں خلوتِ صحیحہ کا ذکر ہے جس میں سے ۶ نظموں میں تو عورت بالکل بے جان رہتی ہے۔ 'خلوتِ صحیحہ' سے کیا مراد ہے؟ اس کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی ہے اس کے بعد مصنف نے نظم 'اتفاقات' کے دو مصرعے نقل کیے ہیں:

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہو مدہوش سمن اور گلاب

حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ تشبیہ مدہوش سے انفعالی جذبہ آگیا ہے جب کہ معاملہ یہاں بالکل برعکس ہے۔ بوسے لینے سے تحرک ظاہر ہوتا ہے اور پھر اس کا نتیجہ مدہوشی ہے لہٰذا اسے انفعالی جذبہ نہیں ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

طلسم جاوداں کے درجِ ذیل مصرعے:

تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہوگئی ہے

کے سلسلے میں مصنف کا خیال ہے کہ حرفِ تاکید 'بھی' اور 'سی' نے انفعالی جذبے کو بہت حقیر کردیا ہے۔ لرزش تحرک کے داعیوں کو سامنے لاتی ہے البتہ 'بھی' کے استعمال نے اس کے حدود واضح کردیے ہیں مگر یہ کسی صورت انفعالی جذبے کی مظہر نہیں ہے۔

حیات اللہ انصاری نے محبوبہ کے انفعالی جذبے کو ظاہر کرنے کے لیے نظم 'ایک رات' سے تین مصرعے نقل کیے ہیں:

تیرے سینے کے سمن زاروں سے اُٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے
اپنی نکہت اپنی ہستی مجھ کو دینے کے لیے

ان تینوں مصرعوں کی خارجی ساخت پر ہی تحرک نمایاں ہے۔ الفاظ 'لرزشیں' اور 'بے تابانہ' سے یہ کیفیت پوری طرح ظاہر ہوتی ہے۔

مصنف کے مطابق راشد کے ہاں محبوب کے جسم سے پوری طرح لذت کشید کرنے کا واضح احساس ہوتا ہے اور ان کی محبوب برہنہ جسم، سینے کے کہستان، مدبھری آنکھیں اور رس بھرے ہونٹ سے صورت پذیر ہوتی ہے۔ راشد کے ہاں محبوبہ کے دل و دماغ کی جھلک نہ ہونے کے برابر ہے۔ مصنف نے اس سلسلے میں جو مثالیں نقل کی ہیں ان میں جزوی صداقت ضرور نظر آتی ہے مگر یوں بھی ہے کہ 'حسن' میں مادّی وسائل کے حصول کا جذبہ اکثر کارفرما رہتا ہے اور اس کی دنیا مادّی حوالوں سے آباد رہتی ہے۔ محبوب سے مادّی اشیا کے حصول کی خواہش غیر فطری نہیں ہے:

تو سمجھتی تھی کہ اک روز مرا ذہنِ رسا
اور مرے علم و ہنر
بحر و بر سے تری زینت کو گُہر لائیں گے

راشد نے ہونٹ کو تخلیق کا بنیادی استعارہ بنایا ہے۔ کارِ تخلیق میں انسان کی تلویث اسے دیگر نوا میں فطرت سے ممتاز و ممیز کرتی ہے اور تخلیق کا نقطۂ آغاز بھی ہونٹ ہیں۔ عورت کی تکمیل بھی تخلیق کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ 'بوسہ' افزونی حیات کا باعث بھی ہے اور نتیجہ بھی۔ راشد نے ہونٹ سے وابستہ کیفیات کی فنکارانہ ترسیل راشد کا بنیادی مسئلہ ہے:

میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا

تو کہ تھی اس وقت گمنامی کے غاروں میں نہاں
میرے ہونٹوں نے دی تجھ کو نجات

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس کے آگے ہیچ جرعاتِ شراب

یہ مصرعے حیات اللہ انصاری کے نزدیک شہوتِ حیوانی یا مباشرت کی طرف راجع ہیں۔ مصنف کا یہ فرمانا انتہائی حیرت انگیز ہے کہ ہونٹوں سے پیدا کرنے سے مراد یہ ہے کہ راشد عورت کو مرد کا کھلونا سمجھتا ہے۔ ان مصرعوں سے کہیں یہ مفہوم متبادر نہیں ہوتی کہ نظم کا راوی عورت کو صرف تماش بین اور عیاش بن کر دیکھ رہا ہے مگر ہمارے سر برآوردہ افسانہ نگار کا خیال ہے کہ راشد نے عورت کو بیٹا، بھائی، شوہر اور باپ بن کر نہیں دیکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کے جملوں کا ادبی تنقید یا فنی قدر سنجی سے کوئی تعلق نہیں ہے فہم عامہ پر انحصار کرنے اور شعری تجربے کو عام زندگی کے تجربات کا عکس سمجھنے کے ایسے ہی عبرت ناک نتائج نکلتے ہیں۔

راشد کا ایک مصرعہ ہے ''تو مسرت ہے مری تو میری بیداری ہے'' اس مصرعے کی تشریح میں تو حیات اللہ انصاری نے بدمذاقی کی حد کردی اور لکھا کہ اس مصرعے میں مسرت اور بیداری الٹے کاموں کے درمیان ہے اس لیے خیال گزرتا ہے کہ ''یہ دونوں شاید محبوباؤں کے نام ہوں''۔

راشد نے محبوب کے سلسلے میں روایت اور رسومات سے استفادہ کیا ہے۔ اردو شاعری کی عام روایت کی رو سے محبوب نے بہاروں کے سوا کچھ اور نہیں دیکھا ہے اور اس کی صفت سادگی اور معصومیت ہے۔ راشد کا محبوب اردو شاعری کے محبوب کے برخلاف ستم شعار اور جفا پیشہ نہیں ہے بلکہ وہ دل آسائی پر بھی آمادہ رہتا ہے۔ مصنف کے نزدیک سادہ بے وقوف کے مترادف ہے اور محبوب سے یہ توقع رکھنا کہ وہ غم سے ناواقف ہے، غیر فطری چیز ہے۔ یہی غیر قدرتی چیز میر، غالب، حسرت، فیض اور دیگر شعرا کے ہاں بھی نظر آتی ہے اور وہ بھی گردن زدنی ہیں۔

راشد کے تصورِ محبت کو موضوع بحث بناتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے اس امر پر انتہائی حیرت کا اظہار کیا ہے کہ راشد کے ہیرو کا دل محبت کرنے پر بھی تنہائی کا شکار رہتا ہے۔ انگریزی کے رومانی شعرا کے علاوہ عہدِ جدید کے متعدد اہم شاعروں کے یہاں محبت کبھی تنہائی کے احساس کو ختم نہیں کرتی بلکہ اکثر محبت کی تشدید فراق نصیبی کے نئے امکانات ہویدا کرتی ہے۔

تشدد فی نفسہٖ لائقِ مذمت نہیں ہے کہ مذہبی اور نظریاتی تصادم اور جہاں گیری و جہاں بانی کی خواہش Violence کے بغیر پوری نہیں ہوسکتی ہے، دوسرے علاقوں کو زیرنگیں بنانے یا پھر اپنی سرحدوں کا تحفظ تشدد کی معاونت کے بغیر ممکن نہیں اس طرح خوں ریزی کے مظاہر میں بھی زندگی کو زیادہ بہتر بنانے کی سعی نظر آتی ہے۔ راشد کی درج ذیل نظم اس اجمال کی تفصیل پر دال ہے:

اور دشمن کے گہراں ڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیوار کے پیڑ
عزت وعفت وعصمت کے غنیم
ہر طرف خون کے سیلاب رواں
اک سپاہی کے لیے خون کے نظّاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے
تو مگر تاب کہاں لائے گی
تو مرے ساتھ مری جان کہاں جائے گی

اس نظم کے بارے میں انصاری صاحب کا خیال ہے کہ ”راشد کا سپاہی چنگیز خاں کے خونخوار سپاہیوں کی طرح کا ایک سپاہی ہے جس کو خون کے نظاروں سے محض اس وجہ سے کہ وہ خون کے نظارے ہیں، مسرت ہوتی ہے“۔ اگر حیات اللہ صاحب کی نثری منطق سے استفادہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ سپاہی تو ایک تنخواہ دار ملازم ہے جس کا آذوقہ کشت وخون سے وابستہ ہے اور اس کا بنیادی کام احکام کی بجا آوری ہے لہٰذا خون کے نظاروں سے مسرت کشید کرنا اس کا انتخابی فعل نہیں ہے بلکہ یہ ایک نوع کا اضطراری عمل ہے۔

مصنف کا یہ بھی خیال ہے کہ راشؔد کے ہاں باہم اور مشترک محبت کا احساس موجود نہیں ہے وہ دوہ طرفہ محبت کا احساس بھی بہت کم پایا جاتا ہے اس کے علی الرغم راشؔد کی متعدد نظمیں باہمی موانست کے جذبے کو خاطر نشاں کرتی ہیں۔ نظم 'رخصت' کے شعر ملاحظہ کریں:

میں اور تم اس رات میں غم گیں و پریشاں
اک سوزشِ پیہم میں گرفتار ہیں دونوں

سینے میں مِرے جوش تلاطم سا بپا ہے
پلکوں میں لیے محشر پُر جوش ہے تو بھی

ان اشعار سے صرفِ نظر کرتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ کتاب بھر میں صرف ایک شعر ایسا ہے جس میں دوطرفہ محبت کا احساس پایا جاتا ہے:

او میرے مسافر مرے شاعر مرے راشؔد
تو مجھ کو پکارے گی خلش ریز ہوا میں

کہیں کہیں معروضیت کا بھرم قائم رکھنے کے لیے حیات اللہ انصاری نے راشؔد کے مصرعوں کی داد دی ہے، اس نوع کی ایک مثال دیکھیے:

راشؔد کی محبت میں ایک افادی پہلو بھی ہے وہ یہ کہ محبت نے ہیرو کو پاک اور خوش اخلاق بنا دیا ہے اور اس کو معصیت کے جہنموں سے بچالیا ہے:

کیا ہے جب سے غمِ محبت نے دیدۂ التفات پیدا
نئے سرے سے ہوئی ہے گویا میرے لیے کائنات پیدا
ہوئی ہے میرے فسردہ پیکر میں آرزوئے حیات پیدا

ان مصرعوں کے سلسلے میں حیات اللہ نے یہ درست لکھا ہے کہ اگر مذکورہ بالا مصرعوں میں سے دیدہ، گویا اور آرزوئے نکال دو تو جذباتی شدت میں اضافہ ہوجائے گا۔ یہ یقیناً ایک اچھا فنی نکتہ ہے مگر اس کے معاً بعد حیات اللہ انصاری، ن.م. راشؔد کی شعری کائنات کی

بے وقعتی کے احساس کو دوچند کرنے کے لیے ان مصرعوں کا موازنہ مولانا روم کے ایک شعر سے کرتے ہیں:

شاد باش اے عشق خوش سودائے ما
اے طبیبِ جملہ علّت ہائے ما

اور توقع کے عین مطابق یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ راشد کے اشعار میں کوئی وزن نہیں ہے۔

ایک حساس، دردمند اور تخلیقی فن کار کی طرح راشد جملہ مظاہر کائنات کو سیاہ و سفید کے خانے میں نہیں رکھتے اور اکثر متضاد جہتوں کا اثبات بھی کرتے ہیں اور ان کی تکذیب بھی کرتے ہیں۔ گناہ اور ثواب کا تخیل راشد کی شعری کائنات میں کس طرح جلوہ گر ہوتا ہے اس پر حیات اللہ انصاری نے گفتگو کی ہے اور یہاں بھی تضاد ان کو راشد کی سب سے بڑی کمزوری نظر آیا ہے۔ چیزیں محض اچھی یا بُری نہیں ہوتیں بلکہ یہ بسا اوقات اچھی اور بُری دونوں ہوتی ہیں۔ تخلیقی فن کار تضاد سے ہراساں نہیں ہوتے اور نہ انھیں Resolve کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ زندگی خود تضادات سے قوتِ نمو حاصل کرتی ہے۔ راشد اہرمن و یزداں کے انکاری اور اقراری دونوں ہیں جس پر انصاری صاحب کو سخت حیرت ہوتی ہے۔

حیات اللہ انصاری نے روزمرہ کی زندگی میں عورت کی اہمیت و افادیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے عورت کے تئیں راشد کے نقطۂ نظر کا محاسبہ کیا ہے۔ مصنف نے متعدد نظموں کے منتخبہ اقتباسات سے یہ استنباط کیا ہے کہ راشد عورت سے مزے تو لوٹنا چاہتا ہے لیکن اولاد، گھربار، خاندان، روزگار اور سماجی حقوق کے جھمیلوں میں پڑنا نہیں چاہتا۔ کس اردو شاعر نے عورت کو لذت کے پیکر کے طور پر پیش نہیں کیا ہے اور کس شاعر نے ازدواجی زندگیوں کی ذمہ داریوں کو قبول کرنے کا ذکر کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب کی تلاش ہی عبث ہے کہ مصنف کا مقصد راشد کی تضحیک ہے۔

حیات اللہ انصاری نے راشد کے ہاں جسم پرستی کا ذکر تو کیا ہے مگر متعین مثالوں سے گریز کیا ہے۔ تغیر آشنا کائنات سے تنفر کا احساس ایک عام شعری موقف ہے حتیٰ کہ اقبال کے ہاں بھی کائناتِ رنگ و بو سے ماورا جانے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ کائناتی تعینات میں مستور

حقیقت تک رسائی ماورائی احساس کے داعیوں کو متحرک کرتی ہے۔ 'ماورا' کی متعدد نظمیں مثلاً 'وادیِ پنہاں'، 'رفعت' وغیرہ اس احساس کی تشدید سے عبارت ہیں۔ راشد نے محض خارجی کائنات سے اپنا سروکار نہیں رکھا بلکہ اپنی ممکنہ کائنات (Possible World) کا معنیاتی تناظر بھی واضح کیا ہے:

دیکھ لے اک بار کاش
اس جہاں کا منظرِ رنگیں نگاہ
جس جگہ ہے قہقہوں کا اک درخشندہ وفور
جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور

حیات اللہ انصاری شاید ہیولاک ایلس کی تحریروں سے بہت متاثر تھے کہ انھوں نے اس کا نام لیے بغیر شہوت، مباشرت، شہوتِ حیوانی، ایذا دہی، ایذا طلبی، جنسی عمل کے دوران توجہ کی کمی، جذباتی گھٹن اور جذبۂ تخلیق کی کمی وغیرہ موضوعات جن کا ادبی تعینِ قدر سے واجبی سا تعلق ہے، تفصیلی گفتگو کی ہے اور راشد کو طرح طرح کے نفسیاتی عوارض میں گرفتار ٹھہرایا ہے۔ کسی نظم کی اندرونی ساخت پر رک کر گفتگو نہیں کی گئی ہے۔ چند مصرعوں کا انتخاب کیا گیا ہے اور پھر ان کی نثری تلخیص سے نتائج کا استنباط کیا گیا ہے۔

حیات اللہ انصاری نے راشد کی قوم پرستی کے جذبے کی تحسین مشروط انداز میں کی ہے اور ان مصرعوں کو تو سراہا ہے:

میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری
عافیت کوشیِ آبا کے طفیل

تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

پارۂ نانِ جویں کے لیے محتاج ہیں ہم

یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہے

مگر یہ بھی لکھا ہے کہ راشد کی قوم پرستی تن پروری اور خود غرضی کی تابع تھی۔ حالاں کہ انھوں نے یہ شعر بھی نقل کیا ہے:

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

اس غیر مبہم اعلان کے بعد نظم کے راوی کی وطن پرستی پر کیا سوالیہ نشان قائم کیا جاسکتا ہے، مصنف کے نزدیک یہ ناپختہ جذبے کا اظہار ہے۔

'دریچے کے قریب' راشد کی ایک اہم نظم ہے جو ان کے تصورِ انسان کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس نظم میں شاعر نے ظلم سہنے پر اور علمِ بغاوت بلند نہ کرنے پر گہرا طنز کیا ہے اور یہاں عوام کی تحقیر کا کوئی پہلو نظر نہیں آتا۔ چار مصرعے دیکھیے:

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرِ شام نکل آئے ہیں

حیات اللہ انصاری نے جنات کو بھوت کا مترادف ٹھہراتے ہوئے لکھا ہے کہ راشد کو عوام بھوتوں کی طرح وحشت ناک نظر آتے ہیں۔ سیلِ رواں کی مانند رواں میں تحسین کا پہلو نمایاں ہے اور پھر خاموشی سے ظلم سہتے ہوئے جو حکمرانوں کو جناتوں کی طرح نظر نہیں آتے ہیں اب روشنی لے کر نکل آئے ہیں، وہ وحشت ناک کس طرح ہو گئے ہیں، تحریر اس پر کوئی روشنی نہیں ڈالتی۔

نوآبادیاتی تسلط اپنی حکومت کے استحکام کے لیے فلاح و بہبود کے کام بھی کرتا ہے اور تاریخی

عمارتیں بھی تعمیر کراتا ہے، شعر و ادب کی سرپرستی بھی کرتا ہے تاہم عوام کو بدستور زیرِ نگیں رکھتا ہے۔ حساس فن کار آزادی کی قیمت پر آسائش قبول نہیں کرتا اور اسے نوآبادیاتی تسلط کے تمام آثار ذلت کے نشاں نظر آتے ہیں:

تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی،

اس شعر پر حیات اللہ کا سخت جذباتی ردِ عمل ملاحظہ کریں:

''گزشتہ تین سو سالوں میں شاہجہاں کا عہدِ زرّیں، تاج محل اور ہندوستان کے بہت سے کارنامے آجاتے ہیں اگر ان کا بھی شمار ایسی ہی ذلتوں میں ہے جس کا کوئی مداوا نہیں تو پھر سوال یہ ہے کہ ہندوستان میں بلکہ دنیا میں عزت کے دن تھے کب''۔

موضوعاتی تشریح کے علاوہ حیات اللہ انصاری نے فنی نکات پر بھی توجہ کی ہے۔ توقع کے عین مطابق حیات اللہ انصاری کو راشدؔ کی بیشتر نظمیں مبہم محسوس ہوتی ہیں کہ یہ جذبات اور خیالات کے الجھاؤ سے عبارت ہیں۔ راشدؔ کے ایک مصرعے:

ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

کے سلسلے میں حیات اللہ صاحب کا فرمانا ہے کہ حبشی کا تصور ہمارے ہاں جسمانی قوت، وفاداری یا ظالمانہ بے وفائی سے وابستہ ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ ایک بیدار مغز صحافی اس امر سے واقف نہیں ہے کہ افریقہ نوآبادیات کی سب سے بڑی Colony تھی اور سفید فام حکمراں طبقہ ان پر ہمیشہ ظلم کرتا تھا۔ حبشی تصور سے ہندوستانی عوام بھی واقف تھے لہٰذا راشدؔ نے اپنی آرزوؤں کو ظلم سہتے ہوئے حبشی سے تشبیہ دی تھی۔

حیات اللہ انصاری کا یہ بھی خیال ہے کہ راشدؔ اکثر انگریزی میں سوچتے تھے اور پھر اُس کا غلط اردو میں ترجمہ کر دیتے تھے۔ مصنف کے بیشتر اعتراضات سطحی اور ناقص ہیں مثلاً راشدؔ کے درج ذیل مصرعے:

روح کا اظہار تھے بوسے مرے

کے سلسلے میں انھوں نے لکھا ہے کہ یہاں اظہار Expression کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ غلط ہے، اس کے بجائے ترجمانی کا لفظ ہونا چاہیے تھا۔ Expression کا ترجمہ اظہار اردو میں رائج ہے اور مذکورہ مصرعے میں بالکل مناسب لگتا ہے۔

کتاب کے آخر میں حیات اللہ انصاری نے راشدؔ کی بعض نظموں کے ٹکڑوں کی تعریف کی ہے اور ان کی تشبیہوں اور استعاروں کی بھی تحسین کی ہے اور اپنی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے مثلاً راشدؔ کی تشبیہیں اور استعارے بھی کہیں کہیں بڑے پُر اثر ہوتے ہیں مثلاً موقع و محل سے قطع نظر کر کے یہ تشبیہ:

اور دشمن کے گراں ڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیوار کے پیڑ

مصنف نے اعتراف کیا ہے کہ ادبی خامیوں کے باوجود راشدؔ کی زبان بُری نہیں اور ان میں شاعری کی اہلیتیں ہیں۔ راشدؔ کو حیات اللہ انصاری کے رعایتی نمبروں کی چنداں حاجت نہیں ہے۔ مصنف نے کرشن چندر کے مقدمے پر بھی تفصیلی اظہارِ خیال کیا ہے اور کرشن چندر کے دلائل کی پُر زور تردید کی ہے۔

حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ راشدؔ انگریزی میں سوچتے تھے اور پھر اسے اردو کا جامہ پہناتے تھے، کم و بیش یہی بات کتاب کے عنوان 'ن.م. راشدؔ پر' بھی صادق آتی ہے۔ انگریزی میں 'on' کا کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ 'ن.م. راشدؔ پر' اردو کا محاورہ نہیں ہے۔

حیات اللہ انصاری کی کتاب ہر چند کہ راشدؔ فہمی کا نقشِ اوّل ہے، مقدمات کی تدوین، نتائج کے استنباط اور نظموں کے تجزیاتی مطالعے میں کسی گہری تنقیدی بصیرت کا ثبوت پیش نہیں کرتی اور حیات اللہ انصاری کی شعر فہمی کی صلاحیت پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔

OOO

تعارف

('ماورا' طبعِ اول)

(اس مضمون پر حیات اللہ انصاری کی 'بازدید' اگلے صفحات پر)

راشد کی شاعری اردو میں ایک نئے تجرباتی دور کی تمہید ہے۔ اس کا مقابلہ دورِ آخر کی شاعری سے نہیں کیا جاسکتا۔ راشد کی شاعری ہیئت اور مادّے دونوں کے اعتبار سے ہماری مروّجہ شاعری سے مختلف ہے۔ تاریخی اعتبار سے شاعروں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک قسم کے شاعر وہ ہیں جو ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات، الفاظ اور معانی استعمال کرتے ہیں اور اگر ہو سکے تو ہر ممکن کوشش سے اس حلقے کے اندر رہ کر اظہار کی نئی پہنائیاں اور نئے اسلوبِ بیان تلاش کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعر وہ ہیں جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ماضی کے تسلسل کو چیرتی ہوئی ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ راشد دوسری قسم کا شاعر ہے۔

گو اردو کی بے قافیہ شاعری عبدالحلیم شررؔ اور اسماعیل میرٹھی سے شروع ہوئی ہے لیکن اوّل تو ان بزرگوں نے اس کی طرف نہایت بے دلی سے توجہ کی اور ایک دو غیر مربوط کوششوں کے بعد اسے چھوڑ دیا۔ دوسرے ان میں تاثیر اور اسلوبِ بیان، فکر اور لباس کا وہ آہنگ اور امتزاج موجود نہ تھا جو راشد کے ہاں بدرجۂ اتم پایا جاتا ہے۔ بے قافیہ شاعری سے صرف یہی مراد نہیں کہ پرانے اصولوں سے انحراف کیا جائے۔ اگر یہ انحراف صرف اسلوب تک ہی

محدود ہوتو یہ بہت بڑی جدت نہ ہوگی۔ گو یہ انحراف بھی بذاتِ خود ایک قابلِ قدر چیز ہے، لیکن راشد کے ہاں یہ انحراف داخلی اور خارجی، فنی اور فکری لحاظ سے مکمل ہے اور یہ چیز اس کی شاعری کی اجتہادی حیثیت کو نمایاں کرتی ہے۔

فنی نقطۂ نگاہ سے راشد ایک صحیح باغی شاعر ہے۔ اس کا تخیل ہمیشہ ہماری موروثی زبان کے الفاظ، ان کے معانی، اسالیبِ بیان، بندشوں اور ترکیبوں کو توڑتا، پگھلاتا، انھیں نئے سانچوں میں ڈھالتا، نئی صورتیں دیتا اور ان میں سے نئے مطالب کشید کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس کی شاعری میں نفسیاتی تحلیل اور جذباتی تسلسل ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ان دونوں کے ہم آہنگ ہونے سے ایک آزاد تسلسل کی سی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ جدید نفسیات کے ماہروں نے ذہنِ لاشعور کو ماپنے کے لیے آزاد تسلسل کا طریقہ ایجاد کیا ہے۔ کسی شخص سے مخاطب ہوکر ایک فہرست میں سے منتخب الفاظ یا فقرے بولے جاتے ہیں اور اس سے کہا جاتا ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب اُن الفاظ یا الفاظ کے مجموعے سے دے جو سب سے پہلے اُس کے ذہن میں آئیں۔ ان جوابات سے اس فرد کی زیرِ نفسی کیفیت کے متعلق نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ شعر کی بھی ایک حد تک یہی کیفیت ہے۔ شاعر کے دل میں ایک خیال اُٹھتا ہے، پھر اس کا ذہنِ لاشعور اس خیال سے وابستہ دوسرے خیالوں اور تصویروں کو کھینچ لاتا ہے اور انھیں شعر کی صورت میں منتقل کردیتا ہے۔ اس طرح سے شاعر جہاں اپنے ذہنِ لاشعور کے مفروضات کو قبول کرلیتا ہے وہیں وہ شعری تخلیق کے عمل سے بھی کسی حد تک آگاہ رہتا ہے۔ یہ واقفیت اس کے قلبی واردات کا صحیح جائزہ ہو یا غلط، شاعر کے لیے ہمیشہ ایک بڑے بھاری ذہنی اضطراب کا باعث ہوتی ہے۔ اس اضطراب پر قابو پانے کے لیے شاعر مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔ ہمارے پرانے شاعر (ولی سے اقبال تک) اس مقصد کے لیے اپنی ذات کو اپنے ذہنِ لاشعور پر محیط کرنے کی کوشش کرتے تھے اور اس طاقت کے ٹکڑے ٹکڑے کرکے ہر ٹکڑے کو الگ الگ منطقی دلائل کے ساتھ باندھ دیا کرتے تھے۔ دوسرا طریقہ جو ہماری جدید شاعری میں آہستہ آہستہ نمایاں ہورہا ہے، یہ ہے کہ شاعر اپنے نفسی تجزیہ اور جذباتی تسلسل کے بہاؤ میں ہم آہنگی پیدا کرکے ذہنِ لاشعور میں سے آزاد تسلسل کو وجود میں لاتا ہے۔

اوّل الذکر طریقِ کار کی سب سے مکمل مثال علامہ اقبالؔ کی شاعری ہے۔ راشد کا اسلوبِ عمل موخر الذکر طریقے یعنی آزاد تسلسل کے مطابق ہے۔ یعنی اعلا درجے کی فلموں میں ایسے لحاتی مناظر جن کا بظاہر آپس میں کوئی تعلق نہیں ہوتا، ناظر کے سامنے پے در پے لائے جاتے ہیں لیکن ان مناظر کے مجموعی اثر سے ایک واضح تصویر اور ایک مکمل تاثر ناظر کے دل و دماغ پر کھنچ جاتا ہے۔ آزاد تسلسل کی یہ ایک مرئی صورت ہے۔ 'اجنبی عورت' میں ارضِ مشرق کی زبوں حالی اور 'انتقام' میں ایک فرنگی شبستان کا تاثر پیدا کرنے کے لیے راشد نے اسی نوع کی فن کاری سے کام لیا ہے۔ آزاد تسلسل راشد کا خاص انداز ہے۔ اس کی مثالیں اس کی اکثر نظموں میں ملتی ہیں۔ اس سے اس کی نظموں میں ایک خاص ایجاز اور جامعیت پیدا ہو جاتی ہے جو عہدِ حاضر کے بہت کم شاعروں کو نصیب ہے۔ اکثر اوقات اس کے ذہن میں لاشعور کی کھنچی ہوئی تصویریں صرف عامیوں ہی کی نہیں بلکہ عہدِ حاضر کے اکثر شعرا کی ذہنی تصویروں سے مختلف ہوتی ہیں اور اس لیے وہ انھیں سمجھنے میں دقّت محسوس کرتے ہیں۔ یہ تصویریں اتنی برق رفتاری سے ذہنِ لاشعور سے کھنچتی چلی آتی ہیں کہ ان میں فوری طور پر کسی تسلسل کا اندازہ نہیں ہو سکتا، اس لیے راشد کی اکثر نظمیں مبہم سمجھی جاتی ہیں اور یہ صرف راشد ہی پر کیا منحصر ہے، مشرق اور مغرب کی جدید شاعری بہت حد تک مبہم اور نا قابلِ فہم ہے۔ اس کے ذمہ دار عہدِ جدید کے شاعر نہیں بلکہ ہمارا تیزی سے بدلتا ہوا معاشرتی ماحول ہے۔ اشتہارات، تفریحات، اخبارات اور جدید افسانوی ادب کا سیلاب، ہمہ گیر لیکن بے آہنگ نظامِ تعلیم اس کے ذمہ دار ہیں۔ یہ اعصابی مہیجات انسان کے تخیّل اور قوتِ برداشت سے کہیں زیادہ ہیں۔ ہر فردِ واحد کے تخیّل اور ادراک کی ایک حد ہوتی ہے۔ لیکن جدید تہذیب اور حکمت، تخیّل کے دائرے کے حدود کو بے حد تیز رفتاری سے وسیع کرتی جا رہی ہیں۔ کسی تہذیب کی ترقی کا اندازہ انفرادی تخیّل اور شعور کے بڑھتے ہوئے دائرے ہی سے لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن اب دائرہ اتنی سرعت سے پھیل رہا ہے کہ فرد اور معاشرت میں توازن برقرار رکھنا دشوار ہو رہا ہے۔ فرد چاروں طرف سے کھنچا جا رہا ہے اور اندیشہ ہے کہ یہ کشاکش اس دائرے کے مرکز یعنی روح اور اس کے محیط یعنی تخیّل کے رشتۂ اتحاد ہی کو منقطع نہ کر دے۔

ان حالات میں شاعر کے لیے صرف دو راستے باقی ہوتے ہیں یا تو وہ ان مہیجات کا حریف

بن جائے یعنی انھی کے مانند ہنگامی اور اعصابی شاعری پیدا کرنے لگے، جس کا دل و دماغ پر وہی اثر ہو جو عہدِ حاضر کی تفریحات اور اخبارات پیدا کر رہے ہیں۔ ہمارے اکثر شاعر اسی قسم کی شاعری کر رہے ہیں۔

دوسرا راستہ یہ ہے کہ شاعر معاشرتی ماحول کو ٹھکرا دے اور اپنے گرد ایک فکری خول سا بُن لے اور اس میں پناہ گزیں ہو جائے۔ پہلی صورت میں شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے پیغام اور فکری اور تخلیقی قوتوں کو خیر باد کہہ دے۔ دوسری صورت میں وہ عوام کے لیے کسی حد تک مبہم اور نا قابلِ فہم ہو کر رہ جائے گا۔ دونوں باتیں شاعر کے لیے خطرناک ہیں۔ لیکن راشد نے دوسرے خطرے کو پہلے پر ترجیح دی ہے۔ ایک حد تک آئرلینڈ کے شاعر Yeats کی طرح راشد کا محاورہ بھی ذاتی اور نفسیاتی ہے۔ اس کا جذباتی تسلسل ہم آہنگ اور آزاد ہے اور وہ منطقی ماحول جو وہ اپنی نظموں میں پیدا کرتا ہے، اکثر پڑھنے والوں کے لیے مبہم ہے۔ شاعری کو عام طور پر فکری زاویۂ نگاہ سے پرکھنے کی عادت ہم لوگوں میں کم ہے اور راشد کے جوہر کا سب سے بڑا اجزا اس کی فکری شاعری ہے۔

راشد نے پرانی راہ کو یکسر چھوڑ دیا ہے۔ گویا روایت شعری کو ایک طرح سے خیر باد کہہ دیا ہے۔ روایتی شاعر کو ایک فائدہ ضرور حاصل ہوتا ہے کہ اسے بہت سے کلیّے تیار اور مستعمل مل جاتے ہیں۔ اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری میں عام لوگوں کا ذاتی تجربہ اور تخیل کس حد تک وسیع ہے اور وہ اس سے باہر جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ داخلی طور پر جو شاعری وہ کرتا ہے، وہ دماغی اعصاب پر ریڈیو اور سینما جیسی تفریحات ہی کا اثر پیدا کرتی ہے۔ راشد نے داخلی اور خارجی دونوں لحاظ سے صدیوں کے فرسودہ راستے کو چھوڑ دیا ہے۔ روایت کو بھی اور اس ہنگامی اور اعصابی شاعری کو بھی، جو اب غالباً تلذذ پیدا کرنے کے سوا کسی کام کی نہیں۔ اس وجہ سے راشد کی شاعری سے کیف و سرور کا کماحقہ اکتساب کرنے کے لیے اس کے ذہنی تسلسل کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

خارجی طور پر ایک مربوط، ہم آہنگ سماجی گروہ کا شاعری پر وہی اثر ہوتا ہے جو داخلی طور پر شعری روایات کا۔ شاعری کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ اس صنف نے انھی زمانوں میں اور انھی مقامات پر اپنی معراج حاصل کی جہاں ادنیٰ مگر مضبوط اور جامع سماجی گروہ موجود تھے، جیسے

یونان کی شہری ریاستیں، کالی داس کا ہندوستان اور الزبتھ کا انگلستان۔ لیکن جہاں کسی ملک کی حالت ابتر ہو، قوم مختلف حصوں میں منقسم ہو، جہاں اخلاق کا تنزل انتہائی صورت اختیار کر چکا ہو، جہاں اخلاق کے پرانے اصول اپنی ہیئت بدل رہے ہوں، الغرض جہاں انسانی تخیل کا دائرہ واضح اور متعیّن نہ ہو، وہاں سچی شاعری کا مواد نہایت مشکل سے دستیاب ہوتا ہے اور اس سے سچے شاعر کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ شاعر ان حالات میں بظاہر اس لیے مبہم ہو جاتا ہے کہ وہ اس انتشار میں اپنے آپ کو مدغم نہیں کرنا چاہتا۔ اس کو مرگ انبوہ جشن نہیں بنانا چاہتا۔ اس کی فکری افتادِ طبع اسے ایک منفرد اکائی بننے پر مجبور کرتی ہے۔ چناں چہ اس کی آواز سمجھنے کے لیے محض جبلّت ہی درکار نہیں، بلکہ ایک فکری کوشش اور اس کے ذہنی تسلسل کو سمجھنے کا ادراک بھی ضروری ہے۔ دوسری طرف شاعر بھی اس کوشش میں ہوتا ہے کہ وہ اس فکری رو کو عوام تک پہنچا دے۔ راشد اور اس کے رفقا جو پہلے ایک مرکز سے وابستہ تھے، اب آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہے ہیں تا کہ ان میں اور زندگی میں ایک مضبوط رشتے کی بنیاد پڑ سکے۔

راشد کی شاعری جنگِ عظیم کے بعد کی شاعری ہے۔ بظاہر یہ زمانہ انقلاب کا ہے۔ اس دور میں ایشیا کے اکثر حصوں میں صنعتی، معاشرتی اور سیاسی بیداری پیدا ہوئی ہے۔ انتخابات، جمہوریت اور عوام کی رائے دہندگی کے ہنگامے ہیں۔ قدیم فرسودہ گندے معاشرتی نظام کو تباہ کر دینے کی آرزوؤں اور ارادوں کے چرچے ہیں۔ وطنیت کی ایک لہر ہے جو ایشیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلتی چلی جارہی ہے۔ ہندوستان میں بھی جہاں ان نئے ارمانوں کے سایوں میں ملک کے شاندار مستقبل کے خاکے کھینچے جارہے ہیں وہاں ایک نئے ادب کی بنیاد رکھی جارہی ہے۔ چناں چہ شاعری میں بھی خودی، آزادی اور مزدور کی عظمت کے چرچے ہیں۔ ایک سطحی، جذباتی قسم کی وطن پرستی اور ایک موہوم نئے دور کی آمد میں رجائی نغمے گائے جارہے ہیں، لیکن راشد کی نگاہیں کچھ اور ہی دیکھ رہی ہیں۔ راشد کو یہ سب ولولے، یہ سب دعوے، ہنگامی اور وقتی معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے خیال میں ارضِ مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریبِ مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظامِ زندگی فرسودہ ہو چکا ہے، اس کا مذہب، اس کا تمدن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔ راشد کی شاعری میں اس اعصابی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساسِ کمتری کا اشارہ ملتا ہے، جو

صدیوں سے ارضِ مشرق پر طاری ہے۔ راشد سمجھتا ہے کہ اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں۔ اسے اب مر ہی جانا چاہیے۔ مرنے کی یہ خواہش جو مشرقی روح کی مٹتی ہوئی زندگی کا عکسِ لطیف ہے، راشد کی شاعری میں بار بار آتی ہے۔ راشد کو مشرق کی موت ناگزیر نظر آتی ہے، لیکن اسے اس کا سسک سسک کر مرنا بہت ناگوار ہے۔ یہ احساسِ شدید جو مشرق کے تنزلِ حیات سے ہویدا ہے، اس کی قوتِ متخیلہ پر پوری طرح چھا گیا ہے اور بار بار کوندے کی طرح یاسیت کے کہرے میں لپکتا ہے:

''تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں''

مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دورِ جدید کی شاعری میں راشد کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں، کیوں کہ ہمارے اکثر شاعر نام نہاد رجائی شاعری کے جال میں گرفتار ہیں۔ یہ خواہش راشد کے جوہر کا جز و لاینفک ہے، اور حالات کی صحیح آئینہ دار۔ راشد کو کسی نام نہاد خودی کا زعم نہیں۔ وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ شے لطیف اب مشرق میں نایاب ہوتی جا رہی ہے:

''ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوّالہ بنے!''

(دریچے کے قریب)

ذاتی خودی تو کم و بیش ہر شخص میں موجود رہتی ہے، اس کے بغیر زیست ممکن نہیں۔ لیکن یہ ''ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل'' ایسی نہیں کہ شعلۂ جوّالہ بن کر بھڑک اُٹھے اور مشرقی روح کے ویرانوں اور 'سنگین تاریکیوں' میں اجالا کر دے۔ نئے دور کی آمد کے جو راگ اب گائے جا رہے ہیں، ٹھیک اسی طرح گزشتہ جنگِ عظیم کے زمانے میں بھی گائے گئے تھے۔ لیکن نتیجہ وہی نکلا، یعنی مشرق بدستور غلام اور نیم مردہ رہا اور اس کی روح کو توانائی حاصل ہوئی نہ صحت۔ انھی باتوں کا جائزہ لے کر کئی بار راشد کا تخیل جہنمی اور عفریتی بن جاتا ہے۔

خواہشِ مرگ کا اظہار راشد کے کلام میں دو طرح اجاگر ہوتا ہے، انفرادی طور پر اور اجتماعی طور پر۔ انفرادی طور پر وہ دیکھتا ہے کہ 'زندگی ایک زہر بھرا جام ہے' اور 'ماورا' کی پہلی نظم ''میں اسے واقفِ الفت نہ کروں'' بظاہر ایک رومانوی تخیل کی تخلیق معلوم ہوتی ہے، لیکن دوسرا بند پڑھتے ہی ہمیں شاعر کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہو جاتا ہے:

''سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقفِ درد نہیں، خوگرِ آلام نہیں
سحرِ عیش میں اس کی اثرِ شام نہیں
زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں''

راشد نے اپنی شاعری کی ابتدا وہاں سے کی ہے جہاں بہت سے شاعر اپنی شاعری کو ختم کر دیتے ہیں یعنی 'اثرِ شام'، ''زندگی ــــ اک زہر سے بھرا ہوا جام'' ــــ یہ لہر اس کی انفرادی زندگی میں بار بار آتی ہے ''کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا'' ــــ ''کہ ایک خواب میں بے مدعا رواں ہیں ہم'' ــــ ''زندگی اک کہنہ آہنگ مسلسل ہے'' اور ''سرزمین زیست ایک افسردہ محفل ہے''۔ ''غم کا بحرِ بیکراں ہے یہ جہاں''، ''زندگی پر اندوہ سایہ ریز ہے''، ''زندگی میرے لیے ایک خونی بھیڑیے سے کم نہیں'' ــــ افسردگی، بے رونقی، اندوہ، شاعر کا واحد متکلم اس شدتِ احساس کے بارِ گراں کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ وہ اس جہنمی زندگی سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے ــــ فرار ــــ

''اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں''

اور جب زندگی سے پناہ مانگتے ہوئے بھی اسے اس ماحول اور اس زندگی میں رہنا پڑتا ہے تو اس کی روح آزاد ہونے کے لیے بیتاب ہو جاتی ہے اور وہ خودکشی کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ ''خودکشی'' اس مجموعے میں آخری نظم ہے اور انفرادی اور اجتماعی طور پر اس کی فکری یاسیت کی تکمیل ــــ انفرادی طور پر ''خودکشی'' شخصی زندگی کا منطقی انجام ہے۔ اُس زندگی کا جسے وہ زہر سے بھرا ہوا جام سمجھتا تھا اور اجتماعی طور پر یہ ''خودکشی'' ارضِ مشرق کی موت کی خواہش یعنی "Death Wish" کا اظہار ہے۔

اجتماعی طور پر ''دریچے کے قریب'' ارضِ مشرق کی موت کی خواہش کا بہترین اظہار ہے۔ میرے خیال میں فکری اور فنی اعتبار سے ''دریچے کے قریب'' راشد کی بہترین نظم ہے۔ شاعر اپنی محبوبہ کو صبح کے وقت اپنی خواب گاہ کے دریچے سے ایک مشرقی شہر کا نظارہ دکھاتا ہے اور ایک پرانی مسجد کے بلند مینار کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے:

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت ـــــ اُداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
''ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی''

'ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی' ـــــ اس بے پناہ گہری طنز کا جواب نہیں۔

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرِ شام نکل آتے ہیں

ـــ ـــ ـــ

ان میں مفلس بھی ہیں، بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں!

''اجنبی عورت'' میں مشرق کا یہ عفریتی اور جہنمی منظر ایک مغربی عورت کی حقیقت بیں نگاہوں سے دکھلایا گیا ہے۔ مغربی مرد اور عورتیں مشرق کو ایک رومانوی زاویۂ نگاہ سے دیکھنے کے عادی ہیں۔ ہاتھی، سپیرے، جادوگر، مہاراجے، بندر، چیتے، یہ سب چیزیں ان کے ذہن میں

مشرق کا ایک جامع نقشہ پیش کر دیتی ہیں۔ لیکن ''اجنبی عورت'' میں مشرق کی زندگی کا نقشہ ایک ایسی عورت پیش کرتی ہے جس کی آنکھوں سے رومانیت کی پٹی اُتر چکی ہے۔ عام مغربی عورتوں کی طرح وہ بھی مشرق میں کسی 'رومان' کی تلاش میں وارد ہوتی ہے، لیکن یہاں آ کر جب مشرق کی زبوں حالی کو دیکھتی ہے تو اُسے یکا یک احساس ہوتا ہے کہ زندگی کے ان نہاں خانوں میں بھی اس کے ''خوابوں کا کوئی روماں نہیں'' ــــ ''کاش اک دیوارِ ظلم/ میرے ان کے درمیان حائل نہ ہو'' یہ ''دیوارِ ظلم'' اور ''دیوارِ رنگ'' جو مشرق اور مغرب کے درمیان کھینچی ہوئی ہے، کیا یہ اس دیوار کی تمثیل نہیں جو یاجوج ماجوج اور ہم انسانوں کے درمیان کھڑی ہے؟ شاید یہ اس دیوار کا اجتماعی عکس ہے جو ''خودکشی'' میں شخصی زندگی اور اس کی راحتوں کے درمیان استادہ ہے۔ اس دیوار کو یاجوج ماجوج کی طرح نوکِ زبان سے ہزار بار چاٹنے کی کوشش کی جائے، لیکن یہ دیوار شاید قیامت تک بدستور قائم اور استوار رہے گی۔

''دیوارِ رنگ'' اور ''دیوارِ ظلم'' کے ذکر سے میرے ذہن میں راشد کی شعری تصویریں اُجاگر ہونے لگتی ہیں۔ راشد کی تشبیہیں نفسیاتی مصوری کی حیرت انگیز مثالیں ہیں۔ تشبیہیں اس کے کلام میں زیادہ نہیں، لیکن جتنی بھی ہیں بلند پایہ اور نادر۔ اکثر تو وہ محض ایک ہی کنائے سے پوری تصویر کھینچ دیتا ہے۔ ''اجنبی عورت'' میں اس نے مشرقی عورت کی بے بسی، بے چارگی اور مظلومی کا نقشہ صرف ایک لفظ سے کھینچ دیا ہے:

''یہ گھروں میں خوب صورت عورتوں کا زہر خند''

ایک تشبیہ ملاحظہ ہو:

آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں
(بے کراں رات کے سناٹے میں)

راشد نے آرزوؤں کو ظلم سہتے ہوئے حبشی کے رینگنے سے تشبیہ دی ہے۔ یعنی ایک داخلی واردات کے لیے ایک خارجی بلکہ سیاسی کنایہ استعمال کیا ہے۔ اس سے جہاں تشبیہ کی خوب صورتی دو چند ہوگئی ہے، وہاں نفسِ مضمون میں وسعت اور گہرائی بھی پیدا ہوگئی ہے۔ راشد

اکثر خارجی حقیقتوں کو بیان کرنے کے لیے داخلی کنایوں سے کام لیتا ہے اور داخلی واردات کو واضح کرنے کے لیے اس کے ڈانڈے کسی ایسے خارجی حادثے سے جاملاتا ہے کہ ان کنایوں سے پیدا کیے ہوئے خاکوں میں گویا جان سی پڑ جاتی ہے اور پھر یہ تصویر داخلی اور خارجی اعتبار سے مکمل اور جامع ہو جاتی ہے۔

''بے کراں رات...'' میں لذت اور تعیش کی گراں باری کے محسوسات کا نفسیاتی خاکہ کتنی خوب صورت، مختصر لیکن جامع تشبیہوں سے واضح کیا ہے:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سناٹے میں
جذبۂ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضا مدہوش
اور لذت کی گراں باری سے
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی
اور کہیں اس کے قریب
نیند، آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
اپنے پر تولتی ہے، چیختی ہے
بے کراں رات کے سناٹے میں

لیکن شاید داخلی اور خارجی واردات کی ہم آہنگی کی بہترین مثال ہمیں ''دریچے کے قریب'' میں ملتی ہے:

آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

مسجد کے میناروں کی رفعت سے ان تمناؤں کی بلندی کا خیال آتا ہے جو عرصہ گزرا شاعر کے دل میں پیدا ہوئیں، لیکن شاعر کے دل کی گہرائیوں میں بدستور موجود ہیں۔ اسی طرح 'اتفاقات' میں کہکشاں کو اپنی تمناؤں کے راہ گزار سے تشبیہ دی ہے اور چاندنی راتوں میں پتوں پر چاند کی کرنوں کے پھیلنے کا ذکر ان حسین الفاظ میں کیا ہے:

دیکھ پتوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ
سرسراتی ہوئی بڑھتی ہے رگوں میں جیسے
اولیں بادہ گساری میں نئی تند شراب

اور کہیں اس قسم کے حسین مرقعے:

تیرے مژگاں کے تلے گہرے خیال
بے بسی کی نیند میں الجھے ہوئے

(ایک رات)

اور دشمن کے گرانڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ

(سپاہی)

منفی اعتبار سے راشد کا نقطۂ نگاہ خودکشی یا فرار پر منتج ہوتا ہے۔ خودکشی کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، یہاں فرار کے متعلق کچھ کہنا ہے۔ راشد نے فرار کے جذبے کو نہایت شدت سے محسوس کیا ہے اور اسے نہایت خوب صورتی سے شعریت میں منتقل کیا ہے۔ ''اتفاقات''، ''طلسم جاوداں''، ''ہونٹوں کا لمس''، ''شاعر درماندہ''، ''رقص''، ''بے کراں رات کے سناٹے میں'' اور ''شرابی'' منفی فرار کی بہترین مثالیں ہیں۔ شاعرانہ خلوص کے اعتبار سے بھی اور شاعرانہ دیانت داری کے لحاظ سے بھی۔ اس نے اپنی بے بسی میں مشرق کی بے بسی پائی ہے۔ اس بے آہنگ نظامِ حیات کا مطالعہ کیا ہے اور اس حقیقت کو واضح طور پر بیان کردیا ہے۔ راشد کا واحد متکلم جب تاریخ کے اس تیز بہاؤ کو دیکھتا ہے، جب ارضِ مشرق کی المناک موت کے سانحے پر غور کرتا ہے تو اس کی روح غم سے لبریز ہوجاتی ہے، اس کی روح کا اضطراب شدت اختیار کرلیتا ہے۔ وہ فرار کا راستہ تلاش کرتا ہے اور اس راستے پر وہ خودی

کی کسی موہوم قندیل سے روشنی طلب نہیں کرتا۔ اسے خوب معلوم ہے کہ یہ قندیل اب کبھی روشن نہیں ہو پائے گی۔ وہ کسی موہوم اور غیر متعین دورِ نو کی جھوٹی خوشی سے بھی اپنے آپ کو دھوکا نہیں دینا چاہتا۔ فطرت پرستوں کے مانند وہ قدرت کے خوب صورت نظاروں کو بھی اپنا ذہن ملجا و ماویٰ بنانے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ انسانی تخلیق کے اس بے پناہ جذبے کو اپناتا ہے جس کی تکمیل جنسی آسودگی سے ہوتی ہے۔ موت قریب ہے، وقت کم ہے اور اس مٹتی ہوئی زندگی کا اس سے بہتر مصرف اور کیا ہوسکتا ہے کہ اُسے محبوب کی نرم نرم بانہوں میں گزار دیا جائے:

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر لمسِ طویل
جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد
میں نے جو اب تک بسر کی ہی نہیں

(ہونٹوں کا لمس)

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے
اپنی آنکھوں کے طلسمِ جاوداں میں بہنے دے

....

وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر خود بے کراں ہو جائے گا

....

چند لمحوں کے لیے آزاد ہوں
تیرے دل سے اخذِ نور و نغمہ کرنے کے لیے
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لیے!

(طلسمِ جاوداں)

اتفاقات کو دیکھ

اس زمستاں کی حسیں رات کو دیکھ

....

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

(اتفاقات)

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

(رقص)

فن، شراب اور عورت! ـــــ راشد نے اپنے واحد متکلم کے لیے فرار کی جو صورت پیدا کی ہے اس سے وہ مطمئن نہیں۔ وہ اس تاریخی غم کو جو اس کی روح میں خوابیدہ تیرگیوں کی طرح بس گیا ہے، بھلانا چاہتا ہے، لیکن اسے معلوم ہے کہ وہ اس میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ہر لحظہ اُسے یہ اندیشہ رہتا ہے کہ رقص گاہ کے چور دروازے سے کہیں زندگی اندر جھانک کر اُسے دیکھ نہ لے۔ ایک حسین اور اجنبی عورت کے ساتھ رقص کرتے ہوئے بھی وہ یہ جانتا ہے کہ راحت یہاں بھی نہیں ہے۔ جس خوشی کو وہ ڈھونڈنے آیا ہے وہ یہاں بھی نہیں:

جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں
تو مری اُن آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک!

(رقص)

ورنہ اک جامِ شراب ارغواں
کیا بجھا سکتا تھا میرے سینۂ سوزاں کی آگ

(شرابی)

یہ فرار کی منفی صورت ہے۔ اس شخصی فرار کے لیے اگر راشد نے جنسی آسودگی کو منتخب کیا ہے تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہندوستان جیسے شریف ملک میں جنسی آسودگی کو بہت بری

نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ فاقہ پرستی خواہ کسی رنگ میں ہو بہ نظرِ استحسان دیکھی جاتی ہے، بلکہ زیادہ فاقہ کرنے والے کو معاشرت میں ایک ممتاز حیثیت دی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے ملک میں جہاں فاقہ پرستی قومی شعار بن چکی ہو، جنسی فاقہ پرستی کس خطرناک حد تک بڑھی ہوگی۔ بقول راشد:

آہ انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بے چارے کو دھوکا سا دیے جاتا ہے
ذوقِ تقدیس پہ مجبور کیے جاتا ہے——

(حزنِ انسان)

''مکافات'' میں راشد نے ہندوستانی نوجوانوں کی جنسی بھوک کا تجزیہ جس انداز سے کیا ہے اُس کی نظیر بہت کم ملے گی:

زبانِ شوق بنایا نہیں نگاہوں کو
کیا نہیں کبھی وحشت میں بے نقاب انھیں
خیال ہی میں کیا پرورش گناہوں کو
کبھی کیا نہ جوانی سے بہرہ یاب انھیں

اب اس ضبط کی سزا بھی بھگتیے:

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا

اور——

پیامِ مرگِ جوانی تھا اجتناب مرا

یہ ضبط اور یہ اجتناب جو ہمارے بزرگوں کی روحانیت کے طفیل ہماری گھٹی میں پڑا ہوا ہے، لاکھوں جوانوں کے شباب کو زہر آلود کر چکا ہے۔ اس اجتنابِ نفس کے ردِ عمل کی مہیب مگر سچی داستان ایک داخلی واردات کی صورت میں راشد کی زبان سے سنیے:

لو آ گئی ہیں وہ بن کر مہیب تصویریں

وہ آرزوئیں کہ جن کا کیا تھا خوں میں نے

....

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟

راشد کے ہاں منفیت کا رنگ غالب ہے اور یہ منفیت عکس ہے اس نظامِ زندگی کا جو شاعر نے موجودہ دور سے ورثے میں پایا ہے۔ جہاں تک یہ منفیت گرد و پیش کے حالات کی آئینہ دار ہے، ہم اُسے جھٹلا نہیں سکتے نہ اس کی تضحیک کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر شاعر کی نگاہ صرف منفیت تک محدود ہے تو یہ ایک خطرناک قسم کی یاسیت ہوگی اور ایک رجعتی میلان کی حامل۔ لیکن راشد کے ہاں اس منفیت کے بین السطور تعمیرِ نو کا خیال بھی اسی شدت کے ساتھ موجود ہے بلکہ ایک طرح سے یہ اس منفیت اور فرار کا ردِ عمل ہے۔ شاعر ایک ایسی کائنات کا طالب ہے جس میں اہرمن اور یزداں کے جھگڑے ہمیشہ کے لیے چکا دیے جائیں، جہاں مشرق اور مغرب کے درمیان مابہ الامتیاز اُٹھ جائے، جہاں زندگی کے تختِ خواب کے نیچے ''بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی'' نہ ہو:

جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمّتِ یزداں ہے چور
جس جگہ اہرمنوں کا بھی نہیں کچھ اختیار
مشرق و مغرب کے پار
زندگی اور موت کی فرسودہ شاہراہوں سے دور
جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور
جس جگہ ہر صبح کو ملتا ہے ایمائے ظہور
اور بنے جاتے ہیں راتوں کے لیے خوابوں کے جال

(وادیِ پنہاں)

بہ ظاہر یہ فلسفۂ حیات محض تصور پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن راشد آسمان کی نیلاہٹوں ہی میں پرواز کرنا نہیں چاہتا۔ وہ اس آسمانی نور کو زمین پر بکھیرنا چاہتا ہے۔ راشد اور اس کے رفقا کا

مرکزی خیال محبت ہی ہے جہاں سے سچی شاعری کی ابتدا ہوتی ہے۔ وہ محبت جو انسان اور انسان کے درمیان ایک ابدی رشتے کی طرح قائم کی جاسکتی ہے اور جس کے بغیر زندگی کی بہیمیت اور شقاوت کبھی ختم نہیں ہوسکتی۔ راشد کا اپنا رجحان نہ انفرادیت کی طرف ہے نہ اجتماعیت کی طرف۔ انفرادیت کی خوفناک تنہائیاں شاعر کو پسند نہیں اور اجتماعیت جو فرد ہی کو بلندی کے انتہائی نقطے پر پہنچانے کی ایک کوشش کا نام ہے، اُس میں بے شمار رخنے اور پیچ نظر آتے ہیں۔ پھر وہ کون سا نظامِ زندگی ہے جس میں یہ زہر موجود نہ ہو؟ زندگی کے اس دوراہے پر پہنچ کر اُس نے بشریت کے دامن میں پناہ لی ہے۔ یہ فلسفۂ حیات نیا نہیں لیکن اس کی بنیادی سچائی اور کشش سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ راشد کی شاعری کا منبع یہی ایک نقطہ، یہی ایک مرکز ہے —— وہی مرکزِ قدیم یعنی انسانی محبت۔ وہ انسان اور انسان کے درمیان محبت چاہتا ہے اور ان تمام چیزوں کو فنا کردینے کا حامی ہے جو اس کی راہ میں حائل ہیں —— یزداں بھی اور اہرمن بھی۔ ہم میں سے اکثر اسے ناقابلِ عمل سمجھیں گے جیسا کہ موجودہ دور کی زندگی نے نمایاں کردیا ہے، لیکن راشد اسی میں انسان کی نجات سمجھتا ہے:

ایک سودا ہی سہی آرزوئے خام سہی
ایک بار اور محبت کرلوں
ایک انسان سے الفت کرلوں

(جرأتِ پرواز)

مرا جی چاہتا ہے ایک دن اس خوابِ سیمیں کو
حجابِ فن و رقص و نغمہ سے آزاد کر ڈالوں
ابھی تک یہ گریزاں ہے محبت کی نگاہوں سے
اسے اک پیکرِ انسان میں آباد کر ڈالوں
(خوابِ آوارہ)

ooo

حیات اللہ انصاری مرحوم

بازدید

'ماورا' میں کرشن چندر کے 'تعارف' پر

یوں تو یہ پورے کا پورا مضمون جہاں ن.م. راشد پر تنقید ہے وہاں کرشن چندر کی تردید بھی۔ لیکن پھر بھی اس مشہور مصنف کے لکھے ہوئے تعارف پر اتنی نظر ڈال لینا ضروری ہے کہ اس کی ذات پات واضح ہو جائے۔

کرشن چندر آغاز میں کہتا ہے:

> ''تاریخی اعتبار سے شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک قسم کے شاعر وہ ہیں جو ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات، الفاظ اور معانی استعمال کرتے ہیں اور اگر ہو سکے تو ہر ممکن کوشش سے اس حلقے کے اندر رہ کر اظہار کی نئی پہنائیاں اور نئے اسلوبِ بیان تلاش کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعر وہ ہیں جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ماضی کے تسلسل کو چیرتی ہوئی ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے''۔

دوسری قسم کو پہلے لیجیے۔ اس تعریف کے دو جزو ہیں، پہلا جزو یہ ہے:

> ''جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے''۔

یہ تعریف ہر شاعر کی شان میں استعمال کی جا سکتی ہے ''گویا'' نے تو اس کو اتنی وسعت دے دی ہے کہ جس کا بیان نہیں۔ اسی تعریف کا دوسرا جزو یہ ہے:

''ماضی کے تسلسل کو چیرتی ہوئی''۔

اس کے تین مفہوم ہو سکتے ہیں:

(۱) اس پر ماضی کا کوئی اثر نہیں ہوتا، کیوں کہ وہ اس طرح چیرتی ہوئی آتی ہے جیسے قینچی کپڑا کاٹتی ہے۔

(۲) اس پر ماضی کا پورا پورا اثر ہوتا ہے کیوں کہ وہ ماضی کی پوری سیاحت کر کے آتی ہے۔

(۳) اس پر ماضی کی صرف اچھی باتوں کا اثر ہوتا ہے کیوں کہ ماضی کے تسلسل کو چیرتے وقت وہ اچھی باتوں کا انتخاب کرتی رہتی ہے۔

مختصر یہ کہ دوسری قسم کی تعریف میں ہر شاعر داخل کیا جا سکتا ہے۔

یہی حالت شاعری کی پہلی قسم کی تعریف کی بھی ہے۔ اس تعریف کا یہ فقرہ ''ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات اور معانی'' اپنے مفہوم میں بہت گنجائش رکھتا ہے، کیوں کہ الفاظ وہ چیز ہیں جو ہم ماضی کی وراثت میں پاتے ہیں۔ اگر ہم کسی لفظ کو ماضی کے رشتے سے کاٹ کر بالکل جدا کرنا چاہیں تو یہ ناممکن کوشش ہوگی۔ یہی حالت تاثرات اور معانی کی ہے۔ کوئی معنی یا کوئی تاثر سو فیصدی نیا ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ ان وسعتوں کو پیش نظر رکھ کر مذکورہ بالا تعریف میں اتنی گنجائش ہے کہ جس شاعر کو چاہو، اس میں داخل کر دو۔ کرنے والے شوق سے یہ کر سکتے ہیں کہ ایک شاعر کو پہلے ایک قسم میں داخل کریں اور پھر جب چاہیں نکال کر اس کو دوسری قسم میں داخل کر دیں۔

آگے چل کر کرشن چندر لکھتا ہے:

> ''تاثیر اور اسلوبِ بیان، فکر اور لباس کا وہ آہنگ اور امتزاج جو راشد کے یہاں بدرجۂ اتم پایا جاتا ہے...''

ادب کی دنیا میں کسی چیز کو 'بدرجۂ اتم' کہہ دینا کرشن چندر ہی کی ہمت ہے۔

کرشن چندر ایک اور جگہ کہتا ہے:

> ''راشد نے داخلی اور خارجی دونوں لحاظ سے صدیوں کے فرسودہ

> راستے کو چھوڑ دیا۔ روایت کو بھی اور ہنگامی اور اعصابی شاعری کو بھی جواب غالباً تلذذ پیدا کرنے کے سوا کسی کام کی نہیں''۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ ''صدیوں کے فرسودہ راستے'' اور ''ہنگامی اور اعصابی شاعری'' سے کیا مراد ہے؟ اور ان سوالوں سے اہم سوال یہ ہے کہ اس دعوے میں ''غالباً'' سے کیا مراد ہے؟ یہی نا کہ دعویٰ کرنے والا اقرار کر رہا ہے کہ میں نے اس مسئلے پر کافی غور نہیں کیا ہے؟

راشد کی شاعری اگر تلذذ کے کام نہیں آسکتی ہے تو پھر کس کام آسکتی ہے؟

کرشن چندر ایک اور جگہ کہتا ہے کہ راشد:

> ''... کے خیال میں ارضِ مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی ہے تو قریبِ مرگ ضرور ہے... اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں، اب اسے مر ہی جانا چاہیے''۔

ارضِ مشرق! جو قطب شمالی سے لے کر بحر ہند تک اور بحر الکاہل سے لے کر کوہستان یورال اور بحر احمر تک پھیلا ہوا ہے جس میں ایک طرف روس کی آزاد ریاستیں ہیں تو دوسری طرف جاپان کی فوجی حکومت اور چین اور ہندوستان کی قوم پرست اُمنگیں۔ پھر ارضِ مشرق کی روح!! ارضِ مشرق وہ جگہ ہے جو سات ہزار برس سے علوم وفنون، صنعت وحرفت کا سرچشمہ ہے، جہاں انسان کی ہستی اور زندگی کی حقیقت پر غور وفکر ہوا، زندگی کے فارمولے دریافت ہوئے اور کامیابی سے عمل میں لائے گئے۔ عالم، مہندس، فلسفی، شہنشاہ، فاتح، شاعر، مصلح اور انسانیت کے خادم اور محسن گزرے، آرٹ اور ادب کے امر شاہکار پیدا ہوئے۔ آج مشرق کے تمدن کے اثرات دنیا کے ہر تمدن کی بنیادوں میں پیوست ہیں۔ اس ارضِ مشرق کی روح کا کیا تذکرہ۔ راشد کو اس کی جغرافیہ اور تاریخ تک کا احساس نہیں۔ اگر محض رواروی میں بلکہ اپنی نفسانی خواہش کی نکاسی کے لیے ایک آڑ بنانے کو اس کی زبان سے ایک فقرہ نکل گیا کہ ''مشرق کا خدا کوئی نہیں'' تو اس کا مطلب یہ ہو گیا کہ وہ مشرق پر اتنا غور وخوض کر چکا ہے کہ اس کی روح کے بارے میں کوئی فیصلہ کر سکتا ہے؟ اگر راشد نے مشرق کا سرسری جائزہ بھی لیا ہوتا تو پھر وہ دوسری طرح کی باتیں کرتا اور جو کہتا وہ

دوسرے انداز میں کہتا۔ راشد نے تو خیر، کرشن چندر کو بھی اس بات کا احساس نہیں ہوا کہ ''ارضِ مشرق کی روح'' کتنا وزنی فقرہ ہے۔ اگر وہ اس کا وزن جانتا تو اس نتیجے پر پہنچتا کہ اس کا ارضِ مشرق کی روح کی شان میں یہ کہنا ''اب اسے مر ہی جانا چاہیے'' جغرافیائی، تاریخی، اقتصادی، سیاسی، تمدنی، معاشرتی، ادبی، فنی اور صنعتی ہر لحاظ سے لایعنی ہے۔ تاج محل، ایلورا، اجنتا، ہندوستانی موسیقی اور رقص، اسلام، ہندومت اور بدھ مت کے اثرات اور اردو زبان وغیرہ روپ بدل سکتے ہیں لیکن فنا نہیں ہو سکتے ہیں۔

'خودی' کے لفظ پر کافی بحث آ چکی ہے، اب دیکھیے کرشن چندر اس کے بارے میں کیا کہتا ہے:

> ''راشد کو کسی نام نہاد خودی کا زعم نہیں، وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ شے لطیف اب مشرق میں نایاب ہوتی جا رہی ہے...''
>
> ''ذاتی خودی تو کم و بیش ہر شخص میں موجود رہتی ہے۔ اس کے بغیر زیست ممکن نہیں۔ لیکن یہ ''ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل'' ایسی نہیں کہ شعلۂ جوالہ بن کر بھڑک اٹھے اور مشرقی روح کے ویرانوں اور سنگین تاریکیوں میں اُجالا کر دے''۔

اس طولانی تفسیر کی شان میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ اس کا کوئی مفہوم نہیں ہے۔

ایک بحث کرشن چندر نے یہ ثابت کرنے کے لیے کی ہے کہ راشد میں انفرادیت اور اجتماعیت نہیں ہے لیکن 'بشریت' ہے۔ اس بحث کی بنیاد صرف اتنی سی بات ہے کہ راشد نے کہہ دیا کہ ''ایک انسان سے الفت کر لوں'' یعنی اس نے عورت کے لفظ کے بجائے انسان کا لفظ استعمال کر لیا ہے۔ اس بحث میں کرشن چندر نے 'بشریت' کا لفظ اسی سوجھ بوجھ سے استعمال کیا ہے جس سوجھ بوجھ سے راشد نے 'خودی' کا لفظ استعمال کیا ہے، یعنی دراصل اس جگہ اس کے کوئی معنی نہیں۔

کرشن چندر نے دو بحثیں بڑی دل چسپ کی ہیں۔ ایک کا مفہوم تو یہ ہے کہ موجودہ دور کا ہر بڑا شاعر مبہم ہوتا ہے۔ مطلب کہنے کا یہ ہے کہ چوں کہ راشد بھی مبہم ہے اس لیے وہ بھی بڑا شاعر ہے۔ دوسری بحث یہ ہے کہ راشد کی شاعری اس قسم کی شاعری ہے جس میں شاعر خود

اپنے دماغ کا نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے۔ راشد کے مبہم ہونے پر مفصل بحث آ چکی ہے۔ رہی دوسری بات، سو اگر راشد کی شاعری ایسی ہوتی تو پھر اس کی نفسیاتی علتوں کو دریافت کرنے کے لیے ہم کو تجزیہ کرنے کی ضرورت نہ ہوتی۔ وہ عورت کو جس نگاہ سے دیکھتا ہے اس کا پتا لگانے کے لیے 'ہونٹوں' کو کریدنے کی حاجت نہ ہوتی۔ اسی طرح ایذا طلبی اور ایذا دہی کی علتوں کو دریافت کرنے کے لیے اور ماورا کی خواہش کی بنیاد اور قومی جذبے کے پھیکے پن کا سبب تلاش کرنے کے لیے کدوکاوش کی ضرورت نہ پیش آتی۔ دراصل راشد اپنی ذات کی حقیقت کھولنے کے بجائے تمام لوگوں کی طرح اپنے عیوب پر رنگین پردے ڈالنے کی کوشش کرتا ہے جیسا کہ اس کی بہانہ بازیوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ اور کہیں کہیں تو راشد دھوکے بازی کے جرم کا باقاعدہ ارتکاب کرتا ہے، جیسا کہ لفظ 'خودی' کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے۔

ایک جگہ کرشن چندر راشد کی شاعری کے لیے ایک نظریہ یوں ڈھالتا ہے:

> ''راشد کی شاعری میں اس اعصابی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساسِ کمتری کا پتا ملتا ہے جو صدیوں سے ارضِ مشرق پر طاری ہے''۔

''پتا ملتا ہے'' کے دو معنی ہو سکتے ہیں:

(۱) راشد کو تو احساس نہیں ہے کہ مجھ میں یہ عیوب یعنی اعصابی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھا ہوا احساسِ کمتری ہیں۔ وہ تو سمجھتا ہے کہ میں بہت معقول اور معتدل انسان ہوں اور صحیح راہ پر جا رہا ہوں۔ لیکن نقاد اور ہوشیار نگاہیں اس کی باتوں کی تہ میں اُتر کر ان عیوب کو دیکھ لیتی ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے فلموں کی کہانیوں، رسالوں، اخباروں کے افتتاحیہ اور تقریروں میں نقاد ان عیوب کو دیکھ لیتا ہے۔ اگر کرشن چندر کا مطلب یہی ہے تو پھر اس سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔

(۲) راشد جان بوجھ کر ارضِ مشرق کی تصویر کشی گھناؤنے رنگ سے پیش کرتا ہے تاکہ لوگ گھن کریں اور ارضِ مشرق کی اصلاح کی یا ''موت'' کی کوشش کریں۔ یعنی راشد کا نقطۂ نظر اس گھناؤنے پن سے متاثر نہیں ہے بلکہ سچی کسوٹی کی طرح عیوب کو پرکھتا رہتا ہے۔

اگر کرشن چندر کا مفہوم یہ ہے تو مذکورہ بالا تمام بحثیں اس بات کی تردید کرتی ہیں۔ راشد ایذا دہی اور ایذا طلبی کا ایسا نادانستہ شکار ہے کہ وہ اپنے عیوب کو فخریہ انداز میں بیان کرتا ہے۔ اپنے خیالات اور جذبات کے تضاد سے بالکل ناواقف ہے۔ اگر غیر نقاد اس کے کلام کو پڑھے تو اس کے ناقص جذبات کے بہاؤ میں بہہ جائے گا۔ اور اگر پڑھنے والے کے جذبات استوار نہیں ہیں تو وہ تن پرستی اور اسی قسم کی ادنیٰ علتوں سے قریب ہو جائے گا۔ صرف گہری نگاہ کا شخص جو اپنا ذاتی پختہ معیار رکھتا ہو، راشد کے عیوب کو پکڑ سکتا ہے اور ایسے لوگ بہت کم ہوتے ہیں۔

کرشن چندر کی ادبی مدح سرائیاں اس قسم کی ہیں:

تین سو سال کی ذلّت کا نشاں
ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداویٰ کوئی

اس کی مدح سرائی میں کرشن چندر کہتا ہے:

''اس بے پناہ گہری طنز کا جواب نہیں''۔

طنز کے لیے ظرافت ضروری ہے۔ مذکورہ بالا فقرے میں ظرافت کا نام و نشان تک نہیں۔ یہ ایک دعویٰ اور ایک فیصلہ ہے۔ اگر یہ طنز ہو سکتا ہے تو پھر ڈاکٹر کا مریض سے یہ کہنا کہ 'اب تمھارا کوئی علاج نہیں' بھی گہرا لاجواب طنز ہو سکتا ہے۔

ایک جگہ کرشن کہتا ہے:

''راشد نے اپنی شاعری کی ابتدا وہاں سے کی ہے جہاں بہت سے شاعر اپنی شاعری کو ختم کر دیتے ہیں، یعنی ''اثر شام''، ''زندگی — اک زہر بھرا جام''۔''

کرشن چندر جس طرف اشارہ کر رہا ہے وہ یہ بند ہے:

سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقف درد نہیں خوگر آلام نہیں

سحر عیش میں اس کی اثر شام نہیں
زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں

زندگی میں 'اثر شام' ہونا یعنی انسان کا خوگر آلام ہونا اور چیز ہے اور زندگی کا سراپا غم یعنی ''زہر بھرا جام'' بن جانا دوسری چیز۔ پہلی چیز میں بیماریاں، اولاد کا غم، فکر روزگار وغیرہ داخل ہیں۔ یہ تجربے انسان میں پختگی پیدا کرتے ہیں۔ دوسری چیز میں حد سے زیادہ بدنصیبی داخل ہے جو دماغ کا رس چوس لیتی ہے، امنگوں کو فنا کر دیتی ہے اور انسان کو بے لاگ غور وفکر کے لیے بیکار کر دیتی ہے۔ ان دونوں چیزوں میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ پہلی چیز اس جگہ برمحل ہے، لیکن دوسری چیز بالکل بے محل۔ نہ تو محبت کے لیے ایسی سخت منزل سے گزرنا ضروری ہے اور نہ کوئی انسان اپنے معشوق کے لیے ایسی سخت تکلیفوں کا خواہش مند ہو سکتا ہے جو اس کی زندگی کو 'زہر بھرا جام' بنا دیں۔ راشد نے 'زہر بھرا جام' کا تذکرہ اس جگہ صرف اس وجہ سے کیا ہے کہ 'اثر شام' اور 'خوگر آلام' کے بعد یہ قافیہ ذرا چپکتا ہوا نظر آتا ہے۔

اردو کے سب پرانے شاعر وؔلی سے لے کر آرزوؔ تک شاعری کو 'اثر شام' سے شروع کرتے آئے ہیں اور ایک شاعر بھی ایسا نہیں گزرا ہے جس نے اس منزل پر پہنچ کر شاعری ختم کر دی ہو، بلکہ میرؔ نے تو 'زہر بھرا جام' کی حد پر جا کر شاعری شروع کی اور اس منزل میں بے لاگ نگاہ پیدا کی۔

راشد کے یہاں ''اثر شام'' اور ''زہر بھرا جام'' کا احساس ان اساتذہ کے مقابل میں محض برائے نام ہے۔

اس سلسلے میں کرشن چندر نے جو فقرہ کہا ہے کہ ''راشد نے شاعری کی ابتدا وہاں سے کی جہاں بہت سے شاعر اپنی شاعری کو ختم کر دیتے ہیں'' بالکل بے سر پیر کی بات ہے۔

درحقیقت کرشن چندر نے راشد کو جس طرح بہت بڑا شاعر ثابت کیا ہے اسی طرح جس شاعر کو چاہو دنیا کا سب سے بڑا شاعر ثابت کر دو۔

○○○

شاہ رخ ارشاد
فارسی سے ترجمہ: تحسین فراقی

پاکستان کا ایک شوریدہ سر شاعر

راشد پاکستان کے نیما یوشیج کے طور پر معروف ہیں اور ان کی شاعری کا خوب صورت ترین حصہ وہ ہے جو بیرونی افواج کی ایران میں مداخلت اور تصرف سے متعلق ہے۔

اب کی بار ہم (آپ کو) ایک ایسے شاعر سے متعارف کر رہے ہیں جو ایک دور کے ملک کا پیامی ہے اور خوش لہجہ سخن سرا ہے ــــ ایک ایسے صحرائی پرندے کی مانند جو بلبلوں کے ہجوم میں جادو بھری آواز میں نغمہ سرا ہوتا ہے ــــ اچانک اپنی زبان کھولتا ہے اور سب کو اپنے دل پذیر نغموں کی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔

ان کا نام ... راشد ہے۔ وہ ہمارے برادر اور دوست ملک پاکستان سے آئے ہیں اور اب تہران میں اقوامِ متحدہ کے دفتر میں ایک سربراہ کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ ان کی صحبت خوش سخنی اور وجد و نشاط پیدا کرتی ہے اور جب وہ فارسی کی میٹھی زبان کو اردو کے دلنشیں لہجے میں آمیز کرتے ہیں تو ایک ایسی پُر جوش اور محبت بھرا لحن پیدا کرتے ہیں کہ آدمی بے اختیار ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور گھنٹوں ان کی دلکش بازگشت سنتا ہے۔ انھیں ایک مدت سے ایران اور اہلِ ایران سے عشق ہے اور اس آتشیں عشق کے جلو میں انھوں نے بڑے دلکش نغمے، ترانے اور غزلیں اس افسانہ خیز اور خواب پرور سرزمین پر نثار کی ہیں۔ وہ پاکستان کے نیما یوشیج کے نام سے

مشہور ہیں کیوں کہ انھوں نے اپنی شاعری اور اپنے لطیف احساسات وافکار کو نئے رنگ وقالب سے مزین کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی خوب صورت ترین غزلیں ہمیشہ فارسی کی شیریں شاعری سے فیضان اندوز ہیں اور ایک بیکراں سمندر کی طرح معانی کی وسعت پہلو میں لیے ہوئے ہیں۔

اردو ان کی شاعری کی رسمی زبان ہے لیکن فارسی کلمات ان کی شاعری کو روح عطا کرتے ہیں۔ جس زمانے میں وہ اقوامِ متحدہ کے شعبۂ اطلاعات میں کام کرتے تھے، ایک بار شکاگو یونیورسٹی کے طالب علموں نے ان سے ان کے تصوراتِ شعر اور ان کی شاعری کی زبان کے بارے میں ایک انٹرویو کیا جو کہیں شائع نہیں ہوا۔ تاہم اس یونیورسٹی کے شعبۂ ادبیاتِ شرقی کے تمام طالب علموں کو فارسی کے پُرکشش اسلوب کے زیر اثر معاصر اردو شاعری سے متعارف کرنے کے ضمن میں بڑا کارآمد ثابت ہوا۔ خود راشد بڑی عاجزی سے کہتے ہیں:

> ''ایران اور اس کے ادب سے میرا عشق میرے اشعار میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں نے آپ کی زبان میں بہت کم شاعری کی ہے اور اپنے پسندیدہ مضامین کو زیادہ تر اردو میں بیان کیا ہے لیکن کیا کروں کہ اردو زبان بھی درحقیقت فارسی کے شیریں لفظوں سے بھری پڑی ہے اور اس حوالے سے کبھی کبھی مجھ کو متہم بھی کیا جاتا ہے کہ میری زبان فارسی کیوں ہے اور میری شاعری میں فارسی کلمات اور تعبیرات کی کثرت کیوں ہے۔ اس لحاظ سے مجھ پر لگایا جانے والا الزام آپ کے ان عظیم شعرا کے ایک گروہ پر لگائے جانے والے اتہام سے مماثل ہے جنھوں نے ان کی شاعری ہی میں نہیں بلکہ بہ کثرت عربی کلمات سے استفادہ کیا ہے''۔

ایران صرف ان کی شاعری ہی میں نہیں بلکہ ان کے وجود، ان کی روح، ان کی زبان اور ان کے اخلاق میں گھلا ملا ہے اور اگرچہ انھوں نے اعلا تعلیم معیاشیات اور انگریزی میں ادب لائل پور یونیورسٹی سے حاصل کی ہے لیکن اس کے ساتھ انھوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ادبیاتِ فارسی میں بی.اے بھی کیا۔ لاہور میں انھوں نے رسالہ 'شاہکار' اور اسی طرح کالج کے ادبی میگزین کی ادارت کی۔ اس کے علاوہ دو اور ادبی رسالوں کی اشاعت میں بھی معاون رہے کہ

ان میں سے ایک خوب صورت فارسی نام کا حامل 'نخلستان'۔

آیئے ان سے مزید واقفیت حاصل کریں۔ شعری زبان میں جہاں وہ زندگی، ہوس، لذت اور حیات کے عقدوں کے بارے میں بات کرتے ہیں، کون یہ دعوی کرسکتا ہے کہ وہ اس مشکل مرحلے میں چوری چھپے حیات کے غم کدوں سے باہر آگئے ہیں اور عقدوں کی گرہ کشائی کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں عارفانہ رنگ کا خاص طنز پایا جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ شوق اور رندی کا مظہر ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ دلکش عارفانہ مضامین اور عصری احساسات کے امتزاج سے عبارت ہے۔ ان کا ہنر غزل میں خاصی شگفتگی رکھتا ہے اور ان کی بہترین غزلوں انتقام، خودکشی، بلبل، ساقی، تغزل، رقص، نقشِ فریاد اور دیگر خوب صورت نظموں میں ایک روحانی حالت، زندگی کے نئے زاویۂ نگاہ سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ شاعران میں سے اکثر میں زندگی کی علت و غایت اور انسانی جدوجہد کی توجیہ میں سرگرم نظر آتا ہے اور جنگ کے نفاق، استعماری تسلط، غیر اخلاقی و غیر قانونی دخل اندازی، مکر و فریب اور دنیا کے اکثر علاقوں میں نظر آنے والے شدید مصائب مثلاً غربت، بھوک، پس ماندگی وغیرہ پر دکھ اور کرب محسوس کرتا ہے اور لاکھوں خاموش فریادوں کے ہمراہ اپنی شاعری کے خوب صورت قالب میں ناپسندیدگی اور انتباہ کی آواز بلند کرتا ہے۔ گویا وہ ذہنوں میں بیداری پیدا کرنے کے لیے خود کو مکلف محسوس کرتا ہے۔ اس خاص روحی کیفیت کا ایک سبب بلا تردید یہ ہے کہ راشدؔ خود پاکستانی ہیں اور انھوں نے استعمار اور استعماری فریب کاریوں کو جھیلا ہے اور استعمار زدہ قوموں کے عمومی غصے اور نفرت کو اپنے وجود کے تار و پود میں محسوس کیا ہے اور بعدازاں وہ دنیا کے عظیم ترین مرکز میں برسرِ کار رہے ہیں جو انسان کے آفاقی نصب العینوں کے حصول کے لیے یعنی سیکڑوں سال سے انسان پر حاوی غربت، استعمار، نامنصفانہ رویّوں، گھٹن اور بے چینی کے خاتمے کے لیے کوشاں ہے۔ ایک آزاد منش شاعر کے سوانح حیات کا بیان (کتنا) دلکش ہے جو ۱۹۱۰ء کے ایک روشن دن لاہور کے شمال میں واقع ایک چھوٹے سے کوہستانی شہر میں جس کی آبادی پانچ چھ ہزار نفر سے زیادہ نہ ہوگی، پیدا ہوا اور اب اپنے منصبی وظائف کی انجام دہی کے لیے تقریباً تمام دنیا گھوم چکا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنے شعری وجدان اور اپنی روحانی لطافت کی تکمیل کرتا رہا ہے۔ عجیب اتفاق ہے کہ اس چھوٹے سے شہر کا نام جس میں وہ پیدا ہوا اکال گڑھ ہے — یعنی وہ شے جسے فارسی میں جاویدان (دائم آباد) کہتے ہیں۔

خیر چھوڑیے، آیئے دیکھیں خود راشدؔ اپنے بارے میں کیا کہتے ہیں:

''اب کے میں دوسری بار ایران آیا ہوں اور پچھلے پانچ چھ ماہ سے آپ کے ملک میں رہ رہا ہوں۔ پہلی بار دوسری عالمی جنگ کے دوران جب ابھی پاکستان اور ہندوستان دو الگ الگ ملک نہیں بنے تھے، میں ایران، عراق، فلسطین، مصر اور مشرقِ وسطٰی میں ہندوستان کا افسرِ تعلقاتِ عامہ تھا اور اُس وقت میرے کام کا مرکز ایران تھا۔ سو میں دو سال اس ملک میں رہا...''۔

پھر راشدؔ ہندوستان، سیلون اور قاہرہ چلے گئے لیکن ایران کے اسی مختصر قیام کے دوران انھوں نے ہمارے ملک میں غیر ملکی فوجوں کے استعماری حربوں اور ان کی تکلیف دہ رفتار و حرکات کا مشاہدہ کیا اور اتھاہ دکھ نے ان کے وجود کا احاطہ کر لیا۔ ایک قدیم اور خوب صورت ملک پر جس کی محبت سالہا سال سے ان کے دل میں پیدا ہو چکی تھی، استعمار، استحصال اور غیر ملکیوں کے تسلط اور خوف کی پیدا کردہ فضا کی شکل ان کے تصور میں زندہ ہو گئی تھی۔ اس صورتِ حال نے ان کے اندر ایک عجیب نفرت اور غصے کو برانگیختہ کر دیا تھا۔ ان کے خوب صورت مگر مختصر شعری مجموعے 'ایران میں اجنبی' میں ان کے اس اندوہ و تاثر کے قابلِ قدر نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہمدردی اور محبت کا یہ وسیع احساس جو تمام استعمار زدہ قوموں میں موجود ہے، ان کو ترقی کی طرف گامزن کرنے کے لیے آج ان کے مابین ہمکاری اور محبت کا باعث بن گیا ہے۔ 'ایران میں اجنبی' نامی دلنشیں کتاب میں شاعر کا تمام غم و غصہ ایک بڑی موثر نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' میں ڈھل گیا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے 'لالہ زار' نامی سینما میں بیٹھے ہوئے ان معصوم اور بے خبر تماشائیوں کی نفسیاتی کیفیت بیان کی ہے جو وہاں ایک تفریحی فلم دیکھنے کے لیے جمع ہیں اور جو غیر ملکی فوجیوں کے بوٹوں کی آواز نہ صرف باہر سڑک پر سے بلکہ ہال کے اندر سے اور فلم میں بھی سن رہے ہیں اور ان کے ہونٹوں پر آئی ہنسی برف میں ڈھل جاتی ہے۔ انھوں نے یہ نقشہ بڑی خوبی سے کھینچا ہے۔ مجھے امید ہے کہ ایک دن راشد کی یہ خوب صورت چھوٹی سی کتاب شعر، شیریں فارسی میں ترجمہ ہو جائے گی اور کم از کم انجمن ایران و پاکستان دونوں قوموں کے روحانی اتحاد کے اہم مقصد کے پیشِ نظر اس کتاب کی اشاعت کا اہتمام کرے گی۔ راشدؔ کی یہ نظم انگریزی تک میں ترجمہ ہو چکی ہے۔ راشدؔ کا ایک اور شعری مجموعہ 'ماورا' بھی بڑا مشہور ہے۔

اقوامِ متحدہ کے دفاتر اور انجمنوں میں کام نے راشدؔ کو شاعری اور زندگی دونوں میں استحکام بخشا۔

وہ جکارتہ، پاکستان، واشنگٹن اور دیگر مراکز میں سالہا سال اسی منصب پر فائز رہے جس پر وہ اب ایران میں متمکن ہیں۔ ان کی وسیع آفاقی نظر جو جنگ، استعمار اور غربت کے خلاف ہے، ۱۹۵۲ء سے مختلف مقامات پر اقوامِ متحدہ کی تفویض کردہ ذمہ داریوں کے نتیجے میں کامل تر ہوگئی ہے، اب ایک بہت پُرکشش اجتماعی نظریے کی تشویق دلاتی ہے یعنی ''ایشیائی قوموں کا اتحاد ــــ ایشیا اہلِ ایشیا کے لیے'' اور شاید ان کی اس کیفیت نفسی کی سب سے مضبوط دلیل یہ رہی ہوگی جو انھوں نے بہ چشم سر دیکھی ہے کہ دو ارب سے زیادہ انسان اب اس برعظیم میں زندگی بسر کرتے ہیں اور دیگر منطقوں میں آباد انسانوں کی مجموعی تعداد کے برابر (مگر) متعدد مصائب و مشکلات میں گرفتار ہیں۔ ان کی خوب صورت نظم 'اسرافیل کی موت' جو الگ سے نقل کی جارہی ہے، بہت سے حقائق اور اسرار کی آئینہ دار ہے کہ شاید سوائے اس زبان کے جس میں وہ لکھی گئی ہے، قابلِ بیان نہ ہوگی۔

راشد جب اپنی شاعری میں موجود عشق اور عشقیہ مضامین کی بات کررہے تھے، اپنی طالوی بیوی اور چھ بچوں کا ضمناً ذکر کرتے ہوئے معنی خیز انداز میں مسکراتے ہوئے گویا ہوئے:

> ''جب ہم جوان تھے تو ہمارے لیے فقط عشق اور عورت (اہم تھے) اور ہماری شاعری میں بھی یا عشق تھا یا عورت، لیکن بعد ازاں دنیا دیکھی اور زندگی کے صد ہا رنگ اور عظیم تر اور بزرگ تر عشق وعین نگاہ میں آئے اور یوں اجتماعی احساسات اور انسانی عواطف ہماری شاعری میں سما گئے اور اب اپنے عہد کی شاعری کی انسانی مسئولیت یعنی شعر برائے خدمت انسانیت کے سوا ہمیں کچھ نہیں سوجھتا''۔

اور شاعری کی مسئولیت کی انجام دہی کے ضمن میں ان کی آرزوئیں ایک لطیف نظم 'تمنا کے تار' میں بہ خوبی آئینہ ہوتی ہیں۔ ہمارے یارِ گرامی فریدوں گرگانی نے جنھوں نے راشد کی 'اسرافیل کی موت' کا اردو سے فارسی ترجمہ کیا تھا، اس نظم کا بھی بڑا عمدہ ترجمہ مہیا کیا ہے۔ آیئے اسے مل کر پڑھتے ہیں اور شاعر کی شریف وجمیل نصب العینوں سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔

بہ حوالہ رسالہ 'بنیاد' گورمانی مرکزِ زبان وادب
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور (پاکستان)، ص ۱۰۳

○○○

اعجاز حسین بٹالوی

آخری مجموعہ، آخری ملاقات

(ن.م.راشد)

اُس وقت یہ کہاں معلوم تھا کہ یہ آخری ملاقات ہے۔

ٹیلی فون پر ان کا اصرار تھا کہ وقت نکال کر ایک روز کے لیے چیلٹینہیم آؤ اور مل کر جاؤ۔ میں نے کہا ''لندن میں صرف چند روز کا قیام ہے اور مجھے بہت سے کام کرنے ہیں۔ آپ آ جایئے''۔ راشد ہنس کر بولے ''میں نہیں آ سکتا۔ میں ضعیف آدمی ہوں۔ تم آ جاؤ''۔ پھر میری مجبوریوں کا احساس کرتے ہوئے مان گئے اور طے پایا کہ اگلے روز وہ کوچ سے لندن آئیں گے اور میں سہ پہر کو اڑھائی بجے وکٹوریہ کوچ اسٹیشن پر ان کا انتظار کروں گا۔

اس سے پچھلے برس جب میں لندن میں ان سے ملا تھا تو وہ یو این او کی ملازمت سے فارغ ہو کر انگلستان آ چکے تھے اور عارضی طور پر لندن میں مقیم تھے۔ انھوں نے لندن کے مشہور محلے چیلسی میں ایک مکان کرائے پر لے لیا تھا اور سوچ رہے تھے کہ لندن کے مضافات میں کہیں گھر خرید کر وہیں بس جائیں۔ ان کی بیگم شیلا کی بھی یہی خواہش تھی مگر مضافات میں ابھی کسی موضع کا انتخاب نہ ہوا تھا۔ کوشش یہ تھی کہ ایسی جگہ گھر خریدا جائے جہاں بچے کی تعلیم کے لیے مناسب اسکول بھی ہو۔ اس مرتبہ میں لندن آیا تو وہ یہاں سے کوئی سو میل دور چیلٹینہیم

کے خوب صورت قصبے میں جا بسے تھے۔

وکٹوریہ اسٹیشن پر وہ کوچ کے سب مسافروں کے بعد اُترے۔ دیکھنے میں چاق و چوبند لگتے تھے۔ چہرے اور جسم کی توانائی سے صحت اچھی معلوم ہوتی تھی۔ بولے ''لندن صرف تم سے ملنے آیا ہوں اس لیے قیام کا سارا وقت تمھاری نذر ہوگا۔ بس ایک مختصر سا کام کرنا ہے۔ وہ یہ کہ پاکستانی سفارت خانے سے زندہ نامہ لینا ہے''۔

''زندہ نامہ کیا چیز ہے؟''

''اب میری گزر دو پنشنوں پر ہے۔ یو این کی پنشن الگ ہے جو گزر اوقات کے لیے وافر ہے۔ حکومت پاکستان کی جو ملازمت کی تھی اس کی پنشن بھی ملتی ہے، جس کی رقم اتنی نہیں ہوئی کہ ہر مہینے اسے حاصل کیا جائے اس لیے چھ مہینے کے بعد وصول کرتا ہوں۔ اسے حاصل کرنے کے لیے سفارت خانے سے اس امر کی شہادت مہیا کرنا ہوتی ہے کہ میں ابھی زندہ ہوں۔ چناں چہ اس کاغذ کو میں زندہ نامہ کہتا ہوں''۔

سفارت خانے کی تیسری منزل تک کی سیڑھیاں چڑھتے ان کی سانس پھول گئی۔ زندہ نامہ حاصل کیا گیا۔ اب چائے کا وقت ہو چکا تھا۔ براہٹن روڈ کے ایک اطالوی قہوہ خانے کی ایک چھوٹی سی میز پر ہم دونوں آمنے سامنے بیٹھ گئے۔ شیلا اٹلی کی رہنے والی ہیں۔ راشد صاحب نے اطالوی بیرے کو ایسے سینڈوچ کا آرڈر دیا جو اطالوی ماکولات سے خاص ہے۔ میں نے انھیں چھیڑتے ہوئے کہا ''اس ریستوران میں تو آپ کو خانۂ سسرال کے مزے آ رہے ہوں گے''۔

لندن عجیب شہرِ ناپُرساں ہے لیکن وہاں بزم سجانے کے لیے گروہ کی نہیں، صرف ایک اور کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک ہمدم ہو تو کافی ہے اور ہمدمِ دیرینہ ہو تو سبحان اللہ۔ اس میز پر دو گھنٹے میں ہم نے دنیا جہان کی باتیں کر ڈالیں۔ راشد صاحب نے اس گفتگو میں دو تین مرتبہ بڑھاپے کا ذکر کیا اور کہا ''ساری عمر سفر میں بسر کی ہے لیکن اب بڑھاپے نے مجھے نروس کر دیا ہے۔ سفر مجھے کچھ پریشان کرنے لگا ہے۔ نیویارک میں بخاری مرحوم یہی کہا کرتے تھے تو بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی تھی مگر اب معلوم ہو رہا ہے کہ اطبّا نے ٹھیک کہہ رکھا ہے کہ مرضِ

کہولت کا کوئی علاج نہیں''۔

''لیکن راشد صاحب، آپ نہ عمر کے حساب سے بوڑھے ہیں، نہ شکل وصورت سے بوڑھے لگتے ہیں اور جس ملک میں آپ رہتے ہیں وہاں تو آدمی اسی برس کی عمر میں بوڑھا ہو تو ہو، اس سے پہلے تو اس لفظ کو بھی قبول نہیں کرتا''۔

''ٹھیک کہتے ہو مگر میں یہاں کا بوڑھا نہیں ہوں۔ جس طرز میں بچپن گزرا، زندگی کے متعلق بزرگوں سے جو سنا، جن خیالات کے سہارے جوانی بسر کی، جس جسمانی اور روحانی غذا پر جسم و جان نے پرورش پائی وہ سب یہاں کے لوگوں سے مختلف ہے۔ میں یہاں کا بوڑھا کیسے ہوسکتا ہوں''۔

''اچھا یہ بتائیے کہ چیلٹینھیم میں کیسی گزر رہی ہے؟''

''ایک گھر شیلا کی پسند کا خرید لیا ہے۔ علاقہ بہت خوب صورت ہے۔ میں صبح اٹھ کر سیر کو جاتا ہوں۔ یہ قصبہ بوڑھے انگریزوں اور بالخصوص ریٹائرڈ فوجی افسروں کا مامن ہے۔ سیر کے دوران ان سے سلام سلام ہوتی ہے، ٹوپی ہلائی جاتی ہے۔ کبھی کبھی 'گڈ مارننگ' وغیرہ کے مراحل سے گزر کر مختصری گفتگو بھی ہوجاتی ہے۔ ان میں سے اکثر پشاور کا تذکرہ یوں کرتے ہیں جیسے دیارِ محبوب کا ذکر ہورہا ہو۔ اکثر بڈھے انگریز یہی کہتے ہیں کہ ہائے ہمارا بس چلتا تو عمر کا یہ حصہ بھی وہیں بسر کرتے۔ میں بھی ٹوپی ہلاتا ہوا گزر جاتا ہوں اور دل میں کہتا بڑے میاں، یہ شہر تو بس جوانی کو یاد کرنے کا بہانہ ہیں کہ وہ گلیاں یاد آتی ہیں۔

واپسی پر راستے سے دوچار اخبار خریدتا ہوں۔ گھر پہنچ کر بیوی کے ساتھ ناشتہ کرتا ہوں۔ بچہ اسکول چلا جاتا ہے۔ بیوی گھر کے کام کاج میں لگ جاتی ہے اور میں پڑھائی لکھائی کے کام پر بیٹھ جاتا ہوں۔ مگر اب وہ دم نہیں رہا۔ جلدی تھک جاتا ہوں۔ کام کرتا ہوں، پھر اونگھنے لگتا ہوں۔ اونگھتا ہوں، پھر کام کرتا ہوں۔ آج کل امیر خسرو پر ایک مضمون لکھنا چاہتا ہوں لیکن نہ میرے پاس خسرو کا مکمل کلام موجود ہے، نہ حوالے کی کتابیں دستیاب ہیں۔ جب نظم بنتی ہے تو شعر لکھتا ہوں ورنہ نثر میں کچھ کام کرنا چاہتا ہوں''۔

اس روز ساری شام ایک پریشانی راشد صاحب پر مسلط رہی اور وہ تھی ساقی فاروقی سے ان کی

ملاقات کا وعدہ۔لندن پہنچنے سے پہلے وہ ٹیلی فون پر ساقی فاروقی سے ملاقات کا وعدہ کر چکے تھے۔ چناں چہ اب ہم سڑک پر چلتے چلتے جہاں بھی ٹیلی فون بوتھ نظر آتا رُک جاتے اور ساقی فاروقی کا نمبر گھمایا جاتا۔ آخری کال پیڈنگٹن اسٹیشن سے کی گئی۔ میں نے پوچھا ''راشد صاحب پریشانی کیا ہے؟''

''یار پریشانی یہ ہے کہ ساقی دفتر سے چل چکا ہے اور گھر ابھی تک نہیں پہنچا''۔

''تو پھر کیا ہوا، لندن میں بالغوں کے اغوا کے واقعات ان کی مرضی کے بغیر نہیں ہوتے''۔

''نہیں، بات یہ ہے کہ وہ کار بہت خراب چلاتا ہے۔ کبھی ٹکر ماردیتا ہے اور کبھی ون وے اسٹریٹ میں گھس کر چالان کروا بیٹھتا ہے۔ اس کے دفتر والے کہتے ہیں کہ وہ گھر جا چکا ہے اور بیوی کہتی ہے کہ گھر نہیں پہنچا''۔

اب پیڈنگٹن اسٹیشن پر ایک نشست ہوئی۔ نشست ان معنوں میں کہ ہم چلتے چلتے اور ساقی کو ٹیلی فون کرتے کرتے اب تھک گئے تھے۔ اسٹیشن پر سرِ شام مضافات کی گاڑیاں پکڑنے والوں کا ہجوم بڑھتا جا رہا تھا۔ شور میں اضافہ ہو رہا تھا۔ اسٹیشن کے چائے گھر میں مسافر چائے کی پالیاں جلدی جلدی پی رہے تھے مگر ہم اطمینان سے بیٹھے تھے کہ راشد صاحب کی گاڑی روانہ ہونے میں ابھی ایک گھنٹہ باقی تھا۔

وہ جب سے آئے تھے، ان کی بغل میں ایک بڑا سا لفافہ تھا جسے انھوں نے اطالوی قہوہ خانے میں اپنی برساتی کے اوپر اور ہیٹ کے نیچے رکھا تھا کہ کہیں بھول نہ جائیں۔ اس وقت وہی لفافہ ان کے ہاتھ میں تھا۔ مجھ سے پوچھا ''کیا یہ لفافہ تم اپنے بریف کیس میں پاکستان لے جاسکو گے؟''

''ضرور لے جاؤں گا مگر اس میں ہے کیا؟''

''یہ میرا نیا مجموعہ ہے''۔

میں نے خاکی رنگ کا لفافہ، جسے ابھی سر بہ مہر نہیں کیا گیا تھا، ان کے ہاتھ سے لے لیا۔ اندر ایک فائل میں صاف ستھرے کاغذوں پر ان کے مجموعے کا صفائی سے ٹائپ کیا ہوا مسودہ

تھا۔ کہیں کہیں ہاتھ سے تصحیح بھی کی گئی تھی۔

پھر اس کے چھپوانے کے انتظامات پر گفتگو ہونے لگی۔ وہ کتاب کے حسنِ طباعت اور صحتِ املا پر بہت توجہ دیتے تھے۔ فیصلہ یہ ہوا کہ وہ پروف خود پڑھیں گے۔ میں ہفتہ وار کتابت شدہ کاپی رجسٹرڈ ہوائی ڈاک سے انھیں انگلستان بھجواؤں گا اور وہ پروف پڑھ کر کاپی فوراً واپس بھیجا کریں گے۔ اس طرح منزل بہ منزل کتاب چھپ جائے گی۔ کتاب کا سائز کیا ہوگا؟ نظموں میں جہاں جہاں خطوط وحدانی آتے ہیں، وہ کس طرح ٹائپ ہوں گے؟ گرد پوش کیا ہوگا؟ سرورق کے آخری صفحے کا کیا مصرف ہوگا؟ غرض یہ کہ طباعت کی تمام تفصیلات پر گفتگو ہوئی۔ پھر میں نے کہا ''اب مجھے اس مجموعے کی کوئی نظم سنائیے''۔ انھوں نے کہا ''ساتھ لیے جا رہے ہو، راستے میں پڑھ لینا''۔ مگر میں نے اصرار کیا کہ آپ کی زبانی سنوں گا۔ اور دل میں سوچنے لگا کہ دیکھوں راشد اپنی کون سی نظم کا انتخاب کرتے ہیں۔ انھوں نے مسودے کو اِدھر اُدھر سے پلٹ کر 'حسن کوزہ گر' کا آخری حصہ اپنے مخصوص انداز میں پڑھ کر سنایا۔ اب اس نظم کو پڑھتا ہوں اور اس آخری ملاقات کی طرف پلٹ کر دیکھتا ہوں تو یہ بات بھی واضح ہونے لگتی ہے کہ انھوں نے اس نظم کا انتخاب کیوں کیا ہوگا اور پھر یہ کہ کتاب کی ترتیب میں اسے سب سے آخر میں کیوں رکھا۔

نظم کے بعد ہم اس کے سیاق و سباق اور تمثیلات پر گفتگو کرنے لگے اور میں نے پوچھا ''راشد صاحب یہ بتائیے کہ آپ نے تخلیقی عمل کے لیے شاعر کی بجائے کوزہ گر کا سمبل کیوں انتخاب کیا اور پھر یہ کہ اس نظم کی جہاں زاد ایک علامت کے ماورا کون شخصیت ہے؟'' اس کے جواب میں راشد صاحب نے ایک طویل اور دل چسپ ذاتی داستان سنائی۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو شاید میں یہ داستان قلم بند کر ڈالتا لیکن اب نہیں۔ ان کی زندگی میں ان کے ناراض ہو جانے کی صورت میں معافی مانگی جا سکتی تھی مگر اب نہیں۔

ان کے بڑے صاحب زادے شہریار راشد ابھی چند ہفتے ہوئے مجھ سے ملنے آئے تھے۔ ان کی زبانی معلوم ہوا کہ انتقال سے چند ماہ پہلے جب راشد ان سے برسلز میں ملنے آئے تو بیٹے سے کہا کہ میں اپنے کلام کا مجموعہ مرتب کر رہا ہوں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ آخری مجموعہ ہوگا۔ بیٹے نے پوچھا ''کیوں'' تو انھوں نے کہا ''ایک تو میں بڑے بوڑھوں کی طرح اپنے وقت

کے بعد جینا نہیں چاہتا۔ دوسرے بعض شاعروں کی طرح اپنے آپ کو دہرانا نہیں چاہتا''۔

میں لندن سے یہ مجموعہ اپنے ساتھ لاہور لے آیا۔ ابھی واپس آئے چند روز ہوئے تھے کہ صلاح الدین محمود اور زاہد ڈار مجھ سے ملنے کے لیے آئے۔ میں نے ان کی تشویش کے لیے اس میں سے چند نظمیں انھیں سنائیں۔ صلاح الدین محمود 'نیا ادارہ' کے ذریعے خود اپنی نگرانی میں مجموعہ چھپوانے پر تیار ہوگئے۔ میں نے مسودہ ان کے حوالے کیا اور راشد صاحب کا پتا ایک پرزے پر لکھ کر انھیں دے دیا کہ مسودے کی رسید انھیں بھیج دیں، طباعت کا انتظام شروع کروائیں اور وقتاً فوقتاً ان سے ہدایت بھی لیتے رہیں۔ مسودہ ان کے سامنے رکھا تھا اور پتا ان کے ہاتھ میں کہ ٹیلی فون کی گھنٹی بجی ریڈیو پاکستان کے ڈائرکٹر مجھ سے کہہ رہے تھے کہ ابھی ابھی خبر ملی ہے کہ کل شام لندن میں راشد صاحب کا انتقال ہوگیا۔ گفتگو یک لخت ہوگئی۔ ہم نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ کمرے میں کچھ عرصہ خاموشی رہی، پھر پتا انھوں نے مجھے واپس کردیا اور مجموعہ میرے اور ان کے لیے مرحوم کی امانت بن گیا اور اس کی طباعت ناخن پر گرہ نیم باز کا قرض ہوگئی۔

○○○

ن م. راشد

ماورا

(دیباچہ، طبعِ اول ۱۹۴۱ء)

آخر الامر آہو زاغ را گفت:

اے برادر اگرچہ سخن ما در غایت فصاحت است و اشعارے کہ می
خوانیم در نہایت بلاغت، اما سنگ پشت را سود ندارد..."

(انوار سہیلی)

میں اپنی منظومات کا پہلا مجموعہ اشاعت کے لیے واگزار کرتے ہوئے شعر کی تکنیک پر اپنے چند خیالات کے اظہار کی معذرت چاہتا ہوں۔ اس نگارش سے اپنی خامیوں کا جواز یا توجیہ پیش کرنا مقصود نہیں۔ البتہ ان حضرات کا، جو اس طرزِ سخن کو اپنے لیے اجنبی اور غیر مانوس پاتے ہیں، ذہنی قرب حاصل کرنے کی تمنا ضرور ہے۔

یہ بات واضح ہے کہ نہ صرف ایک قوم کے ذہنی رجحانات دوسری قوموں کے ذہنی رجحانات سے مختلف ہوتے ہیں بلکہ ایک ہی قوم مختلف زمانوں میں مختلف قسم کے ادبی مظاہرات پیش کرتی ہے۔ چناں چہ ایک عہد میں جو اسلوبِ بیان یا اصنافِ سخن یا نظامِ فکر پسند کیا جاتا رہا ہو، ضروری نہیں کہ وہ کسی اور زمانے میں بھی یکساں قبولیت حاصل کر سکے۔ وقت کے مدوجزر سے قوموں کے احساسات، جمالی تصورات اور معیارِ اخلاق میں خود بخود فرق پڑتا رہتا ہے۔ یہ تغیر قوموں کے ادبی ذوق پر بھی اسی طرح اثر انداز ہوتا ہے، جس طرح ان کی

روزانہ معاشرت پر۔ ان حالات میں بعض اوقات قوم اپنے ادیبوں سے مختلف قسم کی نگارشات کی توقع کرنے لگتی ہے اور قوم کے اس خاموش مطالبے کے جواب میں ادبی تغیرات واقع ہونے لگتے ہیں۔ لیکن جب کوئی قوم اپنی ذہنی پس ماندگی کی وجہ سے یہ مطالبہ پیش کرنے کی جرأت اور بے باکی نہیں رکھتی تو کوئی جوہر قابل از خود نمودار ہو کر اس جمود کو توڑ دیتا ہے۔

لیکن ان تغیرات ہی کا نتیجہ ہے جو وقتاً فوقتاً از خود یا کسی جوہر قابل کی تحریک سے عمل میں آتے ہیں کہ کسی قوم میں ادبیات کی باقاعدہ نشو و نما رکنے نہیں پاتی۔ چناں چہ جو ادب نئے نئے تجربات سے محروم ہو جاتا ہے وہ بالآخر اس قدر فرسودہ اور جامد ہو کر رہ جاتا ہے کہ ادب کا یہ بنیادی مقصد کہ وہ قوم کی ذہنی اور تادیبی حیثیت میں برتری پیدا کرے، اس قوم میں پروان نہیں چڑھتا۔

بدقسمتی سے ہمارے ایشیائی ممالک میں ادبی تغیرات بھی معاشرتی تبدیلیوں کی طرح شاذ و نادر ہی واقع ہوتے ہیں۔ اس کے غالباً دو بڑے سبب ہیں۔ ایک تو ہماری آب و ہوا اور ہمارے جغرافیائی حالات جنھوں نے نہ صرف ہمارے جسموں میں بلکہ ہمارے ذہنوں میں بھی ایک لازوال کسالت پیدا کر رکھی ہے یعنی ہمارے ذہنوں میں وہ مافوق الفطرت تحرک باقی نہیں چھوڑا جو زندگی کی پیش کی ہوئی نئی مہمات سر کرنے کے لیے ضروری ہے۔ چناں چہ ہمارے ادب میں گزشتہ کئی صدیوں سے کوئی بڑا انقلاب رونما نہیں ہوا اور نہ شاید رونما ہونے کی امید ہے۔ جو تھوڑے بہت تغیرات واقع ہوئے ہیں وہ بھی قوم کی طبعی کوششوں یا خود رو فکر کی صلاحیتوں کا نتیجہ نہیں، بلکہ بارہا یوں ہوا ہے کہ باہر سے کسی قاہر و جابر حملہ آور نے دفعتاً اور ایک محدود عرصے کے لیے ہمارے سیاسی اور معاشرتی نظام کو تہ و بالا کر دیا تو ہمارے ادبا اور شعرا نے بھی زیادہ سے زیادہ اتنا کیا کہ اپنی بے بسی اور مجبوری کے اظہار میں اور شدت پیدا کر دی اور اگر زندگی کچھ عرصے کے لیے سکون اور اطمینان کی شاہراہوں پر چلتی رہی تو پھر لوٹ کر راحت طلبی کے آغوش میں سو گئے۔

دوسرا سبب ہمارا خاص مذہبی ماحول ہے جس نے ہمیں کافی بالذات ہونا سکھایا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ تو یہ ہے کہ اس سے ہماری انفرادیت کی نشو و نما بہت حد تک رک گئی ہے، کیوں کہ ہر

مذہبی خاندان کا بچہ اپنے جسم اور روح پر ایک ایسی مہر لے کر پیدا ہوتا ہے جو عمر بھر اسے ایک مخصوص گروہ سے وابستہ اور ہم آہنگ کیے رکھتی ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ ہم اپنے تصورات پر خارجی اثرات قبول کرنے کے قابل ہی نہیں رہے اور جہاں کسی خارجی اثر کا نشان پاتے ہیں محتاط ہو کر مدافعت پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس سے مذہب کی تخفیف مقصود نہیں۔ لیکن یہ کہے بغیر بھی چارہ نہیں کہ ہمارے مذہبی ماحول نے ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ پہنچایا ہے اور خود فکری کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فروغ اور ترقی کے لیے ضروری ہے، آہستہ آہستہ محدود کر دیا ہے۔

ہماری ہر نئی پود اپنے آبا و اجداد کے خیالات اور تاثرات کی صدائے بازگشت لے کر آتی ہے۔ اس کے برعکس مغرب کے فلسفے اور نظامِ تمدن پر نظر ڈالیں تو آپ محسوس کریں گے کہ بیسویں صدی کے اشتراکی اور آمری نظریوں کی ترویج سے پیشتر معاشرت اور ادب کے ہر شعبے میں انفرادیت کی توسیع اور نشوونما کی کوشش نمایاں تھی۔ مغربی ادب نے اپنے لیے کوئی مقررہ نظامِ خیال یا شاہراہ فکر وضع نہیں کی جس کے بغیر مغرب کے ادبا اور شعرا کو چارہ نہ ہو۔ ان کی خوش قسمتی سے مغرب میں افراد کے فکر و عمل، ادبی تصورات یا ادبی اعمال پر حکومت یا کسی اور خارجی طاقت کا بھی اس قدر غلبہ نہیں رہا کہ وہ ان کی انفرادیت میں رخنہ اندازی کر سکتی۔

اردو میں سب سے پہلے جس شخص نے طرزِ خیال میں انقلاب پیدا کرنے کی کوشش کی، وہ حالی ہے؛ وہی ہمارے ادب میں رسوم و قیود کا سب سے پہلا باغی تھا۔ لیکن غزل کے ساتھ اس کی عرصۂ دراز تک وابستگی اس بات کا ثبوت ہے کہ اسے غزل کے مسلّمہ عقائد سے اختلاف ہو تو ہو لیکن یہ احساس بہت کم تھا کہ غزل اپنی تمام وسعت اور پہنائی کے باوجود اس صلاحیت کو کھو چکی ہے جو کسی خود فکر شاعر کے جذبات کے لیے اسے موزوں صیغۂ اظہار کے طور پر باقی رکھ سکے۔ دراصل حالی کی بغاوت کا رخ شعوری طور پر قدیم اصنافِ سخن کے رموز اور اشارات کی طرف نہ تھا بلکہ ان غیر اخلاقی احساسات کی جانب تھا جو غزل کے ذریعے اظہار کی راہیں پاتے تھے۔ وہ اس عشقیہ شاعری کے خلاف جدوجہد میں مشغول تھا جو اس کے زعم میں اس کے گروہ کے لیے اخلاقی طور 'سودمند' نہ تھی۔ حالی کے پاس اخلاقی قدروں کے سوا ادب کو جانچنے کا کوئی اور معیار نہ تھا۔ قدیم تمثیلات اور اصنافِ سخن اور اندازِ بیان سے

اس کی بغاوت محض ضمناً تھی۔ اگر حالی نے ان قدیم تمثیلات، تصورات اور اندازِ بیان کو اولاً تباہ کرنے کی کوشش کی ہوتی، جنھوں نے ہماری شاعری اور ادب کو آج بھی یخ بستہ کر رکھا ہے تو اس نے بہت بڑا کام کیا ہوتا۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ غزل ایک ایسا صیغۂ اظہار ہے جس پر ہم مشرقی بجا طور پر نازاں ہوسکتے ہیں۔ اس میں ایسی جامعیت کے ساتھ خیالات قبول کرنے کی صلاحیت ہے کہ مغرب کے کسی صیغۂ اظہار میں نہیں۔ مزید برآں اس کی اہمیت اس بات سے بھی واضح ہوتی ہے کہ آج تک ہماری بلند ترین شاعری اس کے سوا اور کسی صنفِ سخن میں پیدا ہو ہی نہیں سکی۔ پھر اس میں پائندگی اور عالمگیری کے فوق العادت عناصر موجود ہیں۔ لیکن یہ بات تسلیم کرنا مشکل ہے کہ سالہا سال سے واحد اور کثیر الاستعمال صیغۂ اظہار ہونے کے باعث غزل اپنی اکثر صلاحیتوں کو گم نہیں کرسکی۔ مخصوص تمثیلات اور تشبیہات اس کا اس قدر ناگزیر جزو بن چکے ہیں کہ نہ صرف عشقیہ تفکر میں کسی قسم کی ندرت پیدا کرنے والے کو غزل راستہ نہیں دے سکتی، بلکہ اس میں غیر عشقیہ خیالات کا اظہار کرنے والے شاعر کو بھی بسا اوقات مسلّمہ اور 'سکہ بند' تمثیلات کا غلام بننا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے اپنی عالمگیری کی قدرتی خصوصیت کے باعث فارسی اور اردو میں ادنیٰ اور سہل انگار شاعروں کی وہ افراط پیدا کردی ہے کہ ہمارا ادب مجموعی حیثیت سے نہایت رقیق ہو کر رہ گیا ہے۔ پھر غزل ہی کا اثر ہے کہ ہمارے شاعر سالہا سال سے اسی ایک دائرے کے گرد چکّر کاٹتے چلے آرہے ہیں جو ان کے کسی خوش نصیب مورثِ اعلا نے صرف اپنے لیے وضع کیا تھا۔

معلوم نہیں کہ حالی خود اپنے نصب العین اور لائحۂ عمل کو پورے طور پر سمجھ سکا تھا یا نہیں۔ البتہ ہماری شاعری میں اس نے ایک تحریک ضرور پیدا کردی۔ اسے تحریک ہی کہا جاسکتا ہے، ہیجان نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ حالی کی انتہائی نیک نیتی کے باوجود ہماری شاعری اپنی قدیم پستیوں سے زیادہ اونچی نہ اُٹھ سکی۔ میری رائے میں اس پستی کا خاتمہ اس طرح ہوسکتا تھا کہ شاعری کو صرف اخلاقی اور معاشرتی خیالات ہی کا ذریعۂ اظہار نہ سمجھا جاتا بلکہ صیغۂ اظہار کی حیثیت سے اس میں وہ لچک اور وہ صلاحیت پیدا کی جاتی کہ اس میں بھی

عشقیہ خیالات فرسودہ تمثیلات سے بے نیاز ہو کر نمودار ہو سکتے۔ میرے نزدیک اُس وقت اور آج بھی یہی واحد طریقہ ہے جس سے ہماری شاعری کو فنی طور پر جامد ہو جانے سے بچایا جا سکتا ہے۔ اس میں اخلاقیت یا نام نہاد 'حقیقت نگاری' پیدا کر کے نہیں۔

لامحالہ ادبیات میں نئے اصنافِ سخن کا رائج کرنا بنفسہٖ کوئی بڑا شاندار کارنامہ نہیں اور کبھی کسی ادیب کو یہ امید بھی نہیں رکھنی چاہیے کہ اس کو صرف اس وجہ سے ادبیات میں کوئی پائندہ حیثیت نصیب ہو گی کہ اس نے نئے اصنافِ سخن کی تلاش کی یا ان کی ترویج میں کسی جدت کا مظاہرہ کیا۔ قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا، مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا یا بندوں کی ترکیب میں کسی اصول شکنی سے کام لینا شاید ایک سطحی حرکت ہے۔ کیوں کہ قابلِ فخر بات تو یہ ہے کہ اولاً خیالات اور افکار میں اجتہاد ہو، پھر یہ نئے خیالات اور افکار اسلوبِ بیان کے ساتھ اس قدر مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں کہ اس ہم آہنگی سے ادیب کی انفرادیت آشکارا ہو سکے۔ اصنافِ سخن یا ہیئتِ شعری میں جدت ادبیات کے دریائے بیکراں کی ادنیٰ معاون ہو سکتی ہے، لیکن دریا کو اس کے بغیر بھی بہنا آتا ہے!

گزشتہ چند سال میں ہمارے نقادوں نے اس بات پر خاصی کدوکاوش کی ہے کہ آیا قوافی اور بحور شاعر کی آزادنگاری میں سدِ راہ ہوتے ہیں یا نہیں۔ ایک گروہ اس بات کا حامی ہے کہ ان قیود سے ادیب کی قوتِ اظہار قطعی طور پر شل ہو جاتی ہے۔ دوسرا گروہ انھی قیود کو شاعری کی روحِ رواں سمجھتا ہے۔ ایک اور گروہ بھی ہے جس کا سلوک کسی قدر متحملانہ ہے اور جو اس آزادروی کو لاعلاج سمجھ کر گوارا کر رہا ہے۔

میری رائے میں جہاں تکنیک کی قیود کی متعصبانہ حمایت ایک فرسودہ قدامت پرستی کی دلیل ہے، وہاں اس کے خلاف مجنونانہ احتجاج بہت بڑی حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے۔

قوافی اور بحور کی مروجہ تکنیک روایات پر مبنی ہے۔ یہ روایت نسلاً بعد نسل ہم تک پہنچی ہے۔ اس لیے اس تکنیک کی فرسودگی کو جانتے ہوئے بھی ہم میں سے اکثر موجودہ صورتِ حال پر صابر و شاکر رہنا پسند کرتے ہیں۔ ہم تقدیر پرست ایشیائی عام طور پر زندگی کے کسی شعبے میں بھی نیا قدم اٹھاتے ہوئے خوف اور بزدلی محسوس کرتے ہیں۔ چناں چہ مروّجہ بحور و قوافی کا

نظام اکثر لوگوں کو اس لیے مرغوب ہے کہ ان کے بزرگوں نے اس تکنیک کو متفقہ طور پر قبول کر لیا تھا۔ یہ استدلال ان کو مطمئن کرنے کے لیے کافی ہے۔ اسی طرح جو لوگ شدید اور فوری انقلابات کے علمبردار ہیں، وہ ندرت پرستی کے جوش میں نہ صرف قوافی اور بحور کی تعمیری حیثیت کو فراموش کر دیتے ہیں بلکہ ان کو منسوخ کر کے اس نقصان کی تلافی کسی بہتر یا نئی چیز سے کرنا بھی نہیں جانتے۔

ہر زبان کی شاعری کے بحور و قوافی کی روایتی تکنیک میں فرق اور انفرادیت کیوں ہے؟ اس کا غالباً یہ سبب ہے کہ شاعری، ترنم اور تناسب اصوات کے لیے ملک کی روایتی موسیقی ہی سے فیضان حاصل کرتی ہے اور اکثر ملکوں کا نظامِ موسیقی دوسرے ملکوں کے نظامِ موسیقی سے مختلف ہے، کیوں کہ ملک کی تہذیبی روایات کے عظیم الشان سلسلے سے اس کی وابستگی ہوتی ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے ملک کی شاعری خصوصاً اردو شاعری اپنی خارجی اصل کے سبب ہمارے قومی شعورِ نغمہ کے ساتھ کوئی ربط و آہنگ نہیں رکھتی بلکہ ایک میکانکی علمِ عروض پر مبنی ہے جو ہم تک عرب سے ایران کے راستے پہنچا ہے۔ گزشتہ چند سال میں جو لاتعداد گیت اردو میں لکھے گئے ہیں وہ قومی شعورِ نغمہ کے ساتھ اردو شاعری کا ربط پیدا کرنے کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں اور یہ شعوری کوشش اس وطنیت پرستی کا نتیجہ ہے جس نے پچھلے چند سال سے ہمارے ملک میں جنم لیا ہے۔ لیکن غزل نے ہندوستانی روایاتِ نغمہ سے بے بہرہ ہونے کے باوجود ہمارے دلوں میں شعریت کا ایک سیلاب بھر دیا تھا جو آج تک ایک انفرادی روایت کی حیثیت سے موجود ہے اور جس نے ہمارے ملک کی روایتِ نغمہ پر بھی عالمگیر اثر ڈالا ہے۔

یہ جدید شاعری جو آپ کو ان صفحات میں ملے گی بیشک ہندوستانی روایتِ نغمہ سے اسی قدر بے نیاز ہے جس قدر آج تک غزلیہ شاعری رہی ہے لیکن اسے اُن روایاتِ فکر کا قرب ضرور حاصل ہے جو ہمارے ملک میں باقی دنیا کی ثقافت کے اثرات نے پیدا کی ہیں۔ گیتوں میں ملک کی حسِ موسیقی کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی خوبی ضرور ہے۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ ان میں بلند خیالات پیدا کرنے یا زندگی کے اسرار کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت نہیں۔ جدید غیر ملکی تصورات کو چاہے ہم پسند کریں یا نہ کریں، مگر آج ان کی گرفت

ہمارے خیالات اور عزائم پر ضرور ہے اور اس سے ہمیں قطعاً مفر نہیں، کیوں کہ تہذیب اور ثقافت جغرافیائی حدود سے نکل کر اب عالمگیر ہوتی جا رہی ہیں۔ اس کے علاوہ ان جدید تصورات نے ہمیں ایک نئی بیداری، نئی توانائی اور نئی متحرک زندگی بخشی ہے جو ہمارے ادب پر اثر ڈالے بغیر نہیں رہ سکتی۔

قدیم اسالیبِ بیان کا ادنیٰ باغی ہونے کے باوجود میرے نزدیک یہ اعتراض قابلِ پذیرائی نہیں کہ بحروں اور قافیوں کی پابندی شاعر کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے، کیوں کہ بحور اور قوافی تو اس تناسبِ اصوات کے محض معاون ہیں جو کسی اعلا شاعر کی روح میں قدرتاً موجود ہوتا ہے۔ جس شاعر کے اندر جذبات کا وفور، خیالات کی بلندی اور احساسات کی شدت ہے وہ خود ایسی زبان، ایسا اسلوبِ بیان اور ایسے اصنافِ سخن پیدا کرے گا جو اس کے لیے موزوں ہوں۔ بحور و قوافی کی پابندی لامحالہ اس قدرتی ترنم کے مدوجزر میں اعتدال پیدا کرتی ہے جو شاعر کے اندر موجود ہوتا ہے۔ لیکن کسی اچھے شاعر کے راستے میں رکاوٹ ڈالنا اُس کے بس کی بات نہیں۔ چنانچہ قوافی اور بحور کی سب سے بڑی اہمیت یہی ہے کہ یہ شعر کے ترنم کو قائم رکھتے اور اظہارِ خیال کی بے راہروی کو روکتے ہیں۔ شاعر کے لیے ترنم ایک حد تک ناگزیر ہے کیوں کہ نظم اور نثر میں سب سے پہلا فرق ہی یہ ہے کہ اس میں اصوات کی ہم آہنگی ہوتی ہے اور اُس میں اس کا فقدان۔ لیکن اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ بحور و قوافی اصوات کی ہم آہنگی میں مدد دیتے ہوئے شاعر کی قوتِ اظہار پر اثر انداز نہ ہوں۔

قافیہ شاعر کے ذہنی ترنم اور حسِ توازن کا خالق نہیں، اس کا مددگار ضرور ہے۔ قافیہ شاعر کے خیالات، جذبات اور قوتِ بیان کی تاثیر میں شدت پیدا کرتا ہے۔ ہمارے ہاں اکثر قافیے متشابہ اصوات کی بجائے متشابہ حروف پر مبنی ہوتے ہیں۔ تاہم یہ قاری کی جمالی لذت میں اضافے کا باعث ضرور ہوتے ہیں اور تمام برائیوں کے باوجود قافیے کے لیے یہ وجہ جواز بے حد اہم ہے۔ اس کے علاوہ نظم کی ترکیب اور تعمیر اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد میں قافیہ سے بے نظیر مدد ملتی ہے اور اس کے ذریعے عروضیوں ہی کو نہیں بلکہ خود شاعروں کو اصنافِ سخن میں تمیز کرنے اور ان کے تعیّن میں آسانی ہو جاتی ہے۔ کبھی قافیہ ہی شاعر کو دوسرے ہم رنگ یا

متعلقہ الفاظ بلکہ مضمون تک سُجھا دیتا ہے اور اشعار میں ایک دلکش تنوع پیدا کرنے کے لیے بھی یہ بڑا کام دیتا ہے۔ چناں چہ قافیے کی اہمیت محض اس لیے نہیں کہ یہ شاعری میں موسیقی کی کلید ہے بلکہ اس لیے بھی ہے کہ شعر کے مضمون کی روش اور شاعر کے طریقۂ اظہار پر اس کا گہرا اثر ہے۔

اردو زبان کے سرمایے میں عربی، فارسی اور ہندی کے لامحدود متوازی اور متشابہ الفاظ ہیں۔ لیکن ایک انداز کی نظم کے لیے سب قوافی بکارآمد نہیں ہوتے۔ شاعر کو اپنی حسِ انتخاب سے کام لے کر چند قوافی ہی کو بروئے کار لانا پڑتا ہے اور یہ چیز قافیے کے میدان کو نسبتاً محدود کر دیتی ہے۔ اردو میں قافیے کے صحیح ادراک کی مثال مولانا ظفر علی خاں کی شاعری کے سوا غالباً کہیں نہیں ملتی۔ ان کے فن کا انتہائی کمال یہ ہے کہ بکارآمد قافیوں کو زیادہ سے زیادہ تعداد میں صرف کر دیا جائے۔ قافیہ ان کی اکثر نظموں میں مضمون کا رہبر ہے۔ لیکن ان کی چند نظموں سے قطع نظر اُن کی شاعری میں قافیے کے صوتی حسن کے احساس کا پتا نہیں ملتا۔ قافیے کے صوتی حسن کا شعور نظیر اکبرآبادی، میر انیس یا حفیظ جالندھری کے کلام میں جس شدت سے ہے، وہ اردو کے دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں۔ حفیظ جالندھری نے تو الفاظ کے صوتی حسن کے شعور سے اردو شاعری کی حیثیت کو بے حد بلند کر دیا ہے۔

چناں چہ قوافی قاری کے ذہن میں ترنم کا احساس اور اشعار کے باہمی اتحاد کا فریب ہی پیدا نہیں کرتے، بلکہ درحقیقت یہ نظم کی پشت کے مہرے بھی ہیں، جن کی مدد سے نظم ایک مربوط اور منظم ڈھانچے کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور نظم میں ایک ناقابلِ شکست استحکام پیدا ہو جاتا ہے۔ فنی حسن کی معراج قافیے کے بغیر بھی غالباً حاصل کی جا سکتی ہے، لیکن نظم میں استحکام اور بالیدگی پیدا کرنے کے لیے بسا اوقات اس کے بغیر چارہ نہیں ہوتا۔

تاہم اس ساری بحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ قافیہ شعر کا ضروری جز نہیں بلکہ اتفاقی اور ضمنی عنصر ہے۔ جس شاعر کو قدرت نے آہنگ اور توازن کی حس عطا کی ہے، اُسے قافیے کے سامنے دریوزہ گری کرنے کی زیادہ ضرورت نہیں۔ قافیہ اندھے کی لاٹھی کے مانند ہے۔ شاعر اندھا ہے تو اسے یقیناً لاٹھی سے راستہ ٹٹولنے کے سوا چارہ نہیں۔ لیکن اگر شاعر کو

قدرت نے آنکھیں بخشی ہیں تو لاٹھی اس کی حفاظت تو کرسکتی ہے مگر راستہ نہیں دکھا سکتی۔ قافیے میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کا باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لیے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے۔ حالاں کہ بسا اوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر 'سکہ بند' قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا، حالاں کہ یہی ترغیب اکثر اس کی کمزوری کا باعث ثابت ہوتی ہے۔

یہی حال نظم میں ارکان کا ہے۔ ارکان کے توازن سے بھی خاص قسم کا ترنم اور نظم کے مختلف مصرعوں میں یگانگت وجود میں آتی ہے جو قاری کی لذت اندوزی میں اضافہ کرتی ہے۔ لیکن یہ لذت تو ایک ذہین قاری محض شعر کے مضمون اور خیال سے بھی اخذ کرسکتا ہے۔ ارکان کا توازن البتہ اس لذت کو اور تقویت دیتا ہے۔ چناں چہ اوزان شاعری کے تار و پود ضرور ہیں لیکن شاعری کی تاثیر اور جمالی حیثیت کا انحصار ان پر ہرگز نہیں۔ قدیم اصنافِ سخن کی اہمیت کا احساس رکھتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑتا ہے کہ ادب میں حرکت پیدا کرنے کے لیے نئے نئے ذرائعِ اظہار تلاش کرنا ضروری ہے۔ قدیم اوضاعِ سخن نے شاعروں کو فرداً فرداً اپنے راستے کے تعیّن میں مدد دی ہو تو ہو لیکن مجموعی حیثیت سے انھوں نے ہماری شاعری کو محصور اور مجبور کردیا ہے۔ گویا ہماری روایتی پابندیوں نے ہماری شاعری کو 'اُفقی' ترقی میں تو مدد دی ہے لیکن اس کی 'سماوی' ترقی کو ایک حد تک ناممکن کردیا ہے! ان پابندیوں نے آج تک ہمارے شاعر کو ان خیالات و افکار کے اظہار پر مجبور کیے رکھا ہے جو محض گزشتہ نسلوں کی صدائے بازگشت ہیں۔ وہ اپنے ذرائعِ اظہار کی قدرتی مجبوریوں کی وجہ سے قدیم رسمی خیالات اور تمثیلات سے آزاد ہونا اپنے لیے ممکن نہیں پاتا اور عام اور عادی شاہراہوں پر گامزن ہونے پر مجبور ہے۔ اس مجبوری کا پیدا کیا ہوا تصنّع نہ صرف اکثر شاعروں کی فنی ندرت اور کوششوں کے راستے میں سنگِ گراں ہے بلکہ ہمارے ادبیات کے لیے مجموعی حیثیت سے بھی مہلک ثابت ہورہا ہے۔ چناں چہ مجھے یقین ہے کہ ہمارے اکثر اوضاعِ سخن اب بھی جدید خیالات کے سیلاب کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ اس لیے نئے راستوں کا پیدا ہونا قدرتی ہے اور نئے راستوں

کا پیدا کرنا ایک مقدس فرض۔ یہ الگ بات ہے کہ ادبیات میں ہر جدید تحریک کم فہم اور جلد باز نقالوں کی وجہ سے تباہ و برباد ہوجاتی ہے اور صرف وہی لوگ ادبیات کے احیا کا باعث ہوتے ہیں جو آزادیِ فکر سے بہرہ ور اور اپنی مساعی کے محاسن اور معائب سے آگاہ ہوں۔

اردو میں آزاد شاعری کی یہ تحریک محض ذہنی شعبدہ بازی نہیں، محض جدت اور قدیم راہوں سے انحراف کی کوشش نہیں۔ اگر ان نظموں میں آپ کو کسی تخلیقی جوہر کی معمولی سی چمک، کسی قوت کا ادنیٰ سا شائبہ، کسی نئے احساس کی ہلکی سی جنبش نہ ملے تو اُنھیں قطعی طور پر رد کر دیجیے، کیوں کہ اجتہاد کا جواز صرف یہ نہیں کہ اس سے کس حد تک قدیم اصولوں کی تخریب عمل میں آئی بلکہ یہ کہ آیا تعمیری ادب اس میں سے کسی نئی صبح کی طرح نمودار ہوتا ہے یا نہیں۔ اگر یہ نہ ہو تو اجتہاد بے کار ہے۔ اجتہاد کا جواز صرف وہ خیالات و افکار ہی پیش کرتے ہیں جن کی خاطر نیا راستہ اختیار کیا گیا ہو۔

اس مجموعے میں چند ابتدائی 'باقاعدہ' نظمیں اور سانٹ بھی شامل ہیں، لیکن اکثر نظمیں وہی ہیں جن میں ہیئت اور فکر کے لحاظ سے قدیم راہوں سے انحراف کیا گیا ہے۔ اس مجموعے کی نظمیں میرے گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اکثر احباب کو اپنی بعض پسندیدہ نظمیں اس مجموعے میں موجود نہ پا کر شاید مایوسی ہوگی۔ لیکن انتخاب کرتے ہوئے کسی قدر سختی سے کام لیے بغیر چارہ نہ تھا۔

میں اس موقعے پر اپنے چند بزرگوں مثلاً مرحوم وحید گیلانی، ڈاکٹر تاثیر اور حضرت اختر شیرانی اور عزیز دوست آغا حمید کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ اگر ان اصحاب کی رہنمائی میرے شریکِ حال نہ ہوتی تو شاید اس مجموعے کی اشاعت کا مدت تک کوئی امکان نہ تھا۔

بھائی غلام عباس بھی شکریے کے مستحق ہیں جنھوں نے مسوّدے کی نظرِ ثانی کر کے بیش بہا مشورے دیے اور محترمی عبدالرحمٰن چغتائی کا میں خاص طور پر ممنون ہوں کہ اُن کی جادو نگاری نے اس کتاب کے لیے اس قدر خوب صورت سرورق مہیا کر دیا۔ شاید اسی نقش سے یہ کتاب زندۂ جاوید ہوجائے۔

○○○

منوچہر آتشی

فارسی سے ترجمہ: تحسین فراقی

مصاحبہ

ن.م. راشد سے منوچہر آتشی (ایران) کا

ایک مناسب موقع پیدا ہوا اور ایک مرد ہوشیار و ہنرمند اور ہمارے پاکستانی ہمسایے سے، جو اِن دنوں ہمارے مہمان بھی ہیں، ایک اہم اور مفید گفتگو کی صورت نکلی۔ ن.م. راشد جوان دنوں تہران میں اقوامِ متحدہ کے شعبۂ اطلاعات کے سربراہ ہیں، جدید اردو شاعری کے پیش روؤں میں شمار ہوتے ہیں اور ان کے قیمتی شعری آثار پچھلے چالیس برس سے ہند و پاکستان کے تازہ جو اور جدید شعرا کے لیے نمونے اور نظیر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ فارسی ادب سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور پنجاب یونی ورسٹی لاہور سے بی.اے میں فارسی پڑھ چکے ہیں۔[1] ان کی اب تک تین کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں سے ایک ایران میں ان کے قیام کا ثمر ہے اور جس کا نام 'ایران میں اجنبی' (غریبہ ای در ایران) ہے۔ راشد ان دنوں بڑی تندہی اور تسلسل سے جدید فارسی شاعری کے اردو تراجم میں مصروف ہیں۔ ایرانی شعرا سے رابطے کے لیے ان کی تگ و دو اور ہمارے (بعض) دوستوں کی گریز پائی کے باوجود اپنی کاوشوں سے ان کے گہرے انسلاک کا کھوج لگایا جا سکتا ہے۔ اس ممتاز ہمسایہ شاعر اور اس کی شاعری سے زیادہ واقفیت اور خاص طور پر اردو شاعری کے قدیم و جدید رنگ سے آشنائی کی غرض سے، جس کا فارسی شاعری سے قدیم اور اٹوٹ تعلق ہے، میں نے ان سے چند سوالات کیے اور ان سے درخواست کی کہ وہ ممکن حد تک اپنے دیار کی شاعری کے منظرنامے سے ہمیں آگاہ کریں۔

س: راشد صاحب! ہم پاک و ہند کے شعرا اور بالخصوص ایسے شعرا اور ان کے آثار (وافکار) سے گہرا تعلق رکھتے ہیں جنھوں نے ہماری زبان میں شاعری کی ہے۔ آپ کی سرزمین کے شعرا ہمارے لیے کبھی اجنبی نہیں رہے بالکل اسی طرح جیسے ہمارے دیار کے شاعر آپ کے لیے۔ لیکن مجھے اعتراف ہے کہ اردو شاعری کے ضمن میں ہماری معلومات بہت کم ہیں اور خصوصاً اس کے نشوو ارتقا کے بارے میں ہمیں کچھ علم نہیں۔ از راہِ کرم یہ فرمائیے کہ اردو شاعری کب اور کس طرح وجود میں آئی اور اس کی کون سی روایتیں آج بھی زندہ ہیں؟

ج: دراصل اردو شاعری کی بنیاد ساتویں صدی ہجری کے قابلِ احترام شاعر امیر خسرو دہلوی نے رکھی۔ وہ زیادہ تر فارسی میں شعر کہتے تھے لیکن کبھی کبھی بہ طور تفنن عام لوگوں کی اس زبان میں جو اس زمانے میں ہندوی کے نام سے معروف تھی، شعر گوئی کرتے تھے۔ ہماری اردو شاعری اسی شاعر کے ظہور کی مرہون منت ہے کیوں کہ یہ فارسی رسم الخط میں لکھی جاتی تھی اور فارسی الفاظ سے پُر ہوتی تھی۔ یہی دو عوامل اردو زبان کو ہندی سے ممیز کرتے ہیں۔

امیر خسروؔ کی پیروی میں صوفیا کے ایک سلسلے نے زیادہ تر اسی عوامی زبان میں شعر گوئی شروع کی لیکن ان میں سے اکثر ناگری رسم الخط سے[2] استفادہ کرتے تھے جو اب ہندی کے لیے بہ طور رسم الخط مستعمل ہے۔ اسی سبب سے انھیں عموماً اردو زبان کے بجائے ہندی زبان کے شعرا کہا جاتا ہے مگر ان میں سے بعض مثلاً بھگت کبیر[3] جس طرح ہندو ویدانت سے متاثر تھے اسی نسبت سے عجمی تصوف سے بھی الہام پذیر تھے۔[4]

اُس مرحلے پر دسویں صدی ہجری میں ہندوستان کے جنوب میں ایک زبان وجود میں آئی جو دراصل جنوب کی ایک بولی پر فارسی اثرات کا نتیجہ تھی۔ یہ زبان فارسی رسم الخط میں لکھی جاتی تھی۔ اس زبان میں، جو دکنی کے نام سے معروف ہوئی اور متعدد پہلوؤں سے آج کی اردو سے مماثل ہے، شعرا کا ایک پورا گروہ شعر کہتا تھا جس کا ایک بڑا حصہ دکنی بادشاہوں پر مشتمل تھا۔

گیارہویں صدی کے دوسرے نصف میں[5] ایک شاعر ولیؔ کے نام سے منصۂ شہود پر آیا۔ وہ جنوبی ہندوستان میں پیدا ہوا اور وہیں پلا بڑھا لیکن ایک مدت تک شمالی ہندوستان

میں رہا اور اس زبان سے متاثر ہوا جو شمالی ہند میں اردو[7] کے نام سے معروف تھی۔ اب اس منطقے کا بڑا حصہ مغربی پاکستان[8] میں شامل ہے۔ ولی نے زیادہ تر صنفِ غزل میں شاعری کی، اس کا اسلوب نشاطیہ اور لطیف ہے۔

اگرچہ ولی اپنے اشعار میں ہندوستان کے موسموں، میلوں ٹھیلوں، جانوروں، پرندوں، دریاؤں، پہاڑوں اور وہاں کی داستانوں کے ہیروؤں کا ذکر کرتا ہے اور اس کی شاعری کی عورت، ہندوستانی عورتوں کی روایت کے مطابق وفادار اور اپنے بے وفا اور غائب ہوجانے والے آقا کے انتظار میں ہے[5] تاہم اس سب کے باوجود اس کے بیش تر محسوسات ایرانی ہیں۔ یوں ولی کو اردو شاعری کا ابوالآبا قرار دینا چاہیے۔ متعدد اعلا درجے کے شاعر مثلاً میر، سودا، مومن، غالب، ذوق اور دیگر تمام شعرا اس کے بعد ظہور میں آئے۔ یہ تمام شعرا جن میں سے بعض دوسروں کے مقابلے میں زیادہ صوفیانہ رنگ کے حامل تھے، فارسی غزل کے اسلوب کے پیرو تھے۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ وہ ایک ہی شاعر خصوصاً فارسی (شاعر) کی تقلید کرتے تھے۔ ہاں حافظ اور سعدی کاروبارِ شعر میں ان کے لیے نظیر اور نصب العین کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہ اردو شاعر کلیتاً فارسی کے شعری اسالیب کی پیروی کرتے تھے خواہ وہ صنف و ہیئت کے حوالے سے ہوں یا معانی اور مضامین کے ناتے سے۔

س: کلاسیکی فارسی اور اردو شاعری میں کیا باہمی رشتے رہے ہیں اور اردو کے نمایاں ترین شاعر کون کون سے ہیں؟

ج: جیسا کہ ایک لحظہ پہلے میں نے کہا، کلاسیکی اردو شاعری اپنی ہیئت اور موضوع دونوں کے اعتبار سے فارسی کی کلاسیکی شاعری کی پیرو تھی۔ کلاسیکی اردو کی اصناف اور ہیئتیں غزل، مثنوی، رباعی اور ان کے متعلقات سے عبارت تھیں۔ اردو کے متعدد قدیم شعرا کئی صدیوں تک جاگیرداروں کی شان میں قصیدے کہتے رہے۔ ان کے عاشقانہ اشعار کا خاکہ ایرانی تھا۔ ایرانی کلاسیکی شاعری کی طرح اردو کی کلاسیکی شاعری میں عاشق ایک ایسا مظلوم کردار تھا جو ہمیشہ رشک اور ناکامی کی زندگی گزارتا تھا اور معشوق ایک ایسا فرد تھا جو بے وفا، ستم گر اور زر پرست تھا۔ اردو زبان کے اکثر شاعر اپنی شاعری میں لیلیٰ مجنوں[9]، شیریں فرہاد، گل و بلبل، پیرِ مغاں اور ساقی وغیرہ جیسی ایرانی

اساطیر و علامات برتتے تھے۔ مختصر یہ کہ اردو کے قدیم شاعر اپنی شاعری میں موجود ہر لذت و درد میں ایران کے کلاسیکی شاعروں کے ہم دل اور رفیق تھے۔ اردو اور فارسی کی قدیم شاعری کے درمیان اہم ترین رشتہ یقینی طور پر اخلاقی اور فلسفیانہ پہلو سے تھا۔ آپ کے شاعروں کی طرح ہمارے شاعر بھی زمانے کے بارے میں تحقیر و بے اعتمادی، جاہ و جلال اور مقام سے بیزاری، زندگی سے روگردانی، آفاقی محبت، تسلیم و رضا، اپنے احوال پر رقیق القلبی اور تقدیر کے ہمہ گیر تسلط کے قائل تھے۔

آپ کے سوال کے جواب میں میں نے چند اردو شاعروں کے نام لیے تھے، ان میں میر تقی میر، غالب اور داغ سب سے اہم ہیں۔ میر اور داغ زیادہ تر اپنی شخصی خوشیاں اور غم بیان کرتے ہیں، البتہ غالب کی شاعری فلسفیانہ ہے۔

غالب کی شاعری اس رومانوی غم اور فلک زدگی کے احساس سے نسبتاً آزاد ہے جو اس زمانے میں اردو شاعری پر سایہ فگن تھے۔ وہ اپنی شاعری میں فلسفی کی وارستگی کو عصیاں اور سرکشی کے ساتھ باہم آمیز کرتا ہے۔ وہ اپنے زمانے میں رائج متعدد اصول و عقائد کو نقد و نظر کی کسوٹی پر کستا ہے اور خدا شناسی کے دعویدار، کوتاہ بینوں سے جنگ لڑتا ہے[1] اسی سال پورے پاکستان و ہند میں اس کا جشنِ صد سالہ منایا گیا۔

س: معاصر اردو شاعری اس وقت ارتقا اور تکمیل کے کس مرحلے میں ہے۔ از راہِ کرم معاصر اردو شاعری کے میلانات و مظاہر کی وضاحت کیجیے اور مثالیں بھی فراہم فرمائیے۔

ج: میرا خیال ہے کہ پہلے مجھے یہ بتانا چاہیے کہ معاصر اردو شاعری کا آغاز کیسے ہوا۔ اردو کی قدیم شاعری وہ پودا تھا جو فارسی کے کہن سال درخت کے زیرِ سایہ پروان چڑھا لیکن معاصر اردو شاعری محمد حسین آزاد اور حالی کی کوششوں سے تیرہویں صدی ہجری کے پہلے اور دوسرے وسط میں پروان چڑھی۔ یہ دو شاعر اس امر پر کمر بستہ ہوئے کہ غزل کے قالب سے ہاتھ اٹھالیں اور قصیدے کے قالب[11] میں شعر کہیں۔ انھوں نے روایتی اساطیر و علامات کو ترک کر دیا اور اپنی شاعری میں نیم عرفانی اور نیم عاشقانہ احساسات کے بارے میں شعر کہنے کے بجائے اپنے عہد کی اخلاقی مقتضیات پر اصرار کیا۔ وہ اپنی شاعری میں زیادہ صراحت اور نسبتاً بے پروائی سے کام لیتے تھے[12] اور اپنے داخلی جذبات کے بجائے زیادہ تر فطرت اور (خارجی) زندگی کے بارے میں شعر کہتے

تھے۔ انھوں نے کوشش کی کہ وہ اسلام کے ماضی پر دوبارہ نظر ڈالیں اور مسلمانوں کے روشن مستقبل کے نوید گر بنیں۔ ان کی شاعری تمام مسلمانوں کے رجا و اُمید اور شادی و غم کی آئینہ دار ہے۔ مختصر یہ کہ یہ اردو زبان کے پہلے دو شاعر تھے جن کے ہاں اجتماعی شعور بالکل ایران کے دورۂ مشروطہ کے شعرا کی طرح نظر آتا ہے۔

ان کے بعد اردو شاعروں میں بلاشک و شبہ سب سے زیادہ ممتاز شاعر اقبالؔ ہے۔[13] اقبالؔ، آزادؔ اور حالیؔ کی روایتوں کا پیرو تھا لیکن اس کی شاعری کی فلسفیانہ جہت اور پوری دنیا کے مسلمانوں کی اجتماعی اور سیاسی زندگی سے آگاہی مقابلتاً خاصی زیادہ ہے۔ اس کی شاعری کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ معاصر دنیا کے مسلمانوں کو اپنی موجودہ (ذلت آمیز) زندگی سے نکلنے اور اپنے حقوق کی بازیافت کے لیے اپنی ذات کا عرفان حاصل کرنا ہوگا۔ انھیں اپنی ذات پر اعتماد حاصل کرنا چاہیے اور اپنی زندگی کے کہنہ و متذبذب لیکن کاہلانہ طریقوں کو اپنی مشکلات کے ساتھ مبارزہ کر کے ترک کر دینا چاہیے۔ اقبالؔ اپنے زمانے کی مادہ پرستی کا مخالف تھا اور اس کا موقف تھا کہ ماضی کی معنویت اب بھی انسانی دکھوں اور مشکلوں کی آخری چارہ گر ہے۔

اقبالؔ نے آج کے اردو کے بیش تر شاعروں پر اپنے اثرات چھوڑے ہیں لیکن ان میں سے کوئی ایک شاعر بھی اس کی فلسفیانہ رفعت تک نہیں پہنچا۔ اقبالؔ کے ان وسیع اثرات کے باوجود مجھے کہنا ہے کہ جدید اردو شاعری میں اقبالؔ کے خلاف دانستہ یا نادانستہ ردِعمل بھی دکھائی دیتا ہے۔ اس ضمن میں مثال کے طور پر جوشؔ (ملیح آبادی) کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبالؔ کے اسلوبِ شعر کی طرح جوشؔ کے اسلوبِ شعر پر بھی ایرانی اثرات خاصے غالب ہیں لیکن اقبالؔ کے برعکس یہ شاعر ایک مسلمان کے طور پر شعر کہنے کے بجائے ایک متشکک اور قوم پرست کی حیثیت سے شعر کہتا ہے اور جاگیرداری کا سخت مخالف ہے۔ اس کی عاشقانہ شاعری میں کسی طرح بھی عرفانی رنگ نظر نہیں آتا اور وہ آپ کے شاعر فریدون تولّلی[14] کی طرح کاملاً شہوانی (اس لفظ کے زمینی معنوں میں) شعر کہتا ہے۔ جوشؔ کی عمر اس وقت اسّی سال کے قریب ہے۔[15] اس کی شاعری کے قریباً ایک درجن مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور اب اس نے شعر گوئی تقریباً ترک کر دی ہے۔[16]

اس موقعے پر حفیظ جالندھری کا ذکر بھی ضروری ہے جس نے اپنے کلام کو موسیقی کے نئے اور تازہ رنگ سے آشنا کیا ہے۔ اس کی شاعری میں تغزل ہے، اس تغزل میں حیرت انگیز تازگی اور معصومیت ہے اور یہ نوجوان عاشق کی آرزوئے اشتیاق سے سرشار ہے۔[۱۷] اقبال کے بعد اس کا شمار ایسے شاعروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنی زندگی سے جدا ہو کر اپنے ماحول اور معاشرے کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے، نہ کہ فارسی شاعری کی روایتی اور آشوب آمیز فضا کے مطابق۔ وہ صاحب کتاب بھی ہے۔ کتاب کا نام 'شاہنامۂ اسلام' ہے جس میں اس نے تاریخ اسلام کو نظم کیا ہے۔ جس طرح فردوسی نے شاہنامے میں تاریخ ایران کے اکابر کی توصیف کی ہے، حفیظ نے بھی اپنے شاہنامے میں تاریخ اسلام کے عظیم رجال کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاہنامۂ اسلام کی تصنیف کے صلے میں ممکن ہے حفیظ کو بہشت میں تو ایک دریچہ دار اطاق نصیب ہو جائے لیکن اردو کے بڑے شاعروں کے درمیان اس کو جگہ نہیں مل پائے گی۔ حفیظ پاکستان کے قومی ترانے کا خالق بھی ہے۔

وہ لکھنے والے جنھوں نے اردو کی معاصر شاعری کو ہیئت اور قافیہ دونوں اعتبار سے روایتی شاعری سے آزادی بخشی وہ ہیں میراجی اور اگر خودستائی پر محمول نہ کیا جائے تو خود میں۔ ہم دونوں میں فرق یہ ہے کہ میری شاعری کی زبان ایران کے شاعروں کی زبان سے بے حد قریب ہے[۱۸] لیکن میراجی کی شعری زبان عامۃ الناس کی زبان سے زیادہ قربت رکھتی ہے۔ دوسرے یہ کہ میراجی کی شاعری بنیادی طور پر آج کے انسان کی زندگی کے جنسی مسائل کے گرد گھومتی ہے جب کہ میں اپنی شاعری میں زیادہ تر دنیا کی اجتماعی اور سیاسی صورتِ احوال کی طرف اشارے کرتا ہوں۔ لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ہم آج کی شاعری میں زندگی کے مختلف مظاہر کے مابین خطِ امتیاز نہیں کھینچ سکتے تاکہ ہم یہ بتا سکیں کہ کون سی چیز اپنے اختتام کو پہنچ رہی ہے اور کس شے کا آغاز ہو رہا ہے۔ عشق، جنسی روابط، سیاست، معیشت، عمرانیات یہ سب کے سب معاصر اردو شاعری میں گھل مل کر ایک پیچیدہ مرکب کی شکل میں ظہور کرتے ہیں۔

پاکستان کے معاصر شاعروں میں ایک اور شاعر جس نے نئی نسل کو بے حد متاثر کیا ہے، فیض احمد فیض ہے۔ وہ اپنی رومانیت اور پرولتاریہ کے ساتھ اپنی ہمدردی اور دل سوزی

کو ماہرانہ انداز میں ترکیب دیتا ہے۔ اس کا تخیل سرشار اور بدیع ہے لیکن میں محسوس کرتا ہوں کہ فیض کی شاعری تصویروں اور تمثالوں سے کچھ زیادہ ہی آراستہ ہے اور مجھے اندیشہ ہے کہ اُس کے رخصت ہو جانے کے کچھ عرصے بعد اس کی شاعری اپنی جاذبیت کھو دے گی۔[19]

جس طرح آپ کی جدید شاعری میں موجِ نو کے نام سے (ایک گروہ) موجود ہے، ہمارے ہاں بھی جواں تر شعرا کا ایک بڑا طبقہ موجود ہے — افتخار جالب، منیر نیازی، انیس ناگی، عباس اطہر اور متعدد دیگر شاعر جنھوں نے پرانی شاعری کی روایات سے کاملاً دوری اختیار کی ہے اور نئے اوزان اور تمثالوں تک دسترس حاصل کی ہے۔ ان شعرا کا موقف یہ نہیں کہ شاعری کا مافیہ تفکر پر مبنی ہونا چاہیے۔ جو چیز ان پر واضح ہے وہ ہیں الفاظ اور ان سے بننے والی تراکیب اور وہ تمثالیں جو لفظوں کی ترکیب کے نتیجے میں ظاہر ہوتی ہیں۔ افتخار جالب کا اسلوبِ شعر حیران کُن حد تک یداللہ رویائی[20] سے مماثل ہے اور عباس اطہر کا شعری سرمایہ ایک لحاظ سے احمد رضا احمدی[21] سے قربت رکھتا ہے۔

س: گویا اِن دنوں آپ معاصر ایرانی شاعری کے منتخبات کو اردو میں منتقل کر رہے ہیں۔ اس کام کی طرف آپ کے متوجہ ہونے کے محرکات کیا تھے اور معاصر ایرانی شاعری سے آپ کا تعارف کب اور کیسے شروع ہوا؟

ج: دوسری جنگِ عظیم کی طویل مدت کے دوران میں ایران میں تھا[22] اور (وہیں) پہلی بار میں نیما یوشیج کے شعری نمونوں سے متعارف ہوا۔ وہیں مجھے ان چند تمسخر آمیز تحریروں کو پڑھنے کا موقع ملا جو اُس زمانے کے بعض اخبارات اس کے بارے میں شائع کرتے تھے۔ قبل ازیں میں خود اپنی شاعری کا ایک مجموعہ شائع کر چکا تھا اور اس طرح کی طعن و تمسخر آمیز تحریروں سے خوب واقف تھا۔[23] چناں چہ انھی دنوں میں نے فارسی شاعری میں اس جدید رنگ کے خدوخال کی تحقیق و تفتیش شروع کر دی۔ گو کہ میں ۱۳۲۴ھ/ ۱۹۴۵ء میں ایران سے چلا آیا لیکن میں نے مجلّہ 'سخن' کا مطالعہ جاری رکھا جس میں کبھی کبھی ایران کی معاصر شاعری شائع ہوتی تھی۔ اس طرح زیادہ تر اسی مجلّے کے توسط سے میں ایران کی معاصر شاعری میں ہونے والی تبدیلیوں سے آگاہی حاصل کرتا تھا۔

دو سال قبل میں ایران لوٹ آیا اور میں نے ایران کے معاصر شاعروں کے آثار کے دقیق مطالعے اور ان کی جمع آوری کا آغاز کیا۔ اس کے علاوہ ان آثار پر لکھی گئی تنقید کا اور جو تنقید لکھی جا رہی ہے، مطالعہ کیا اور کر رہا ہوں اور اس کام کا محرک یہ ہے کہ میں معاصر ایرانی شاعری کے زیادہ واضح مفہوم تک رسائی حاصل کر سکوں۔

ایک مدت پہلے اپنے ایک دوست کی خواہش کے احترام میں جو ایک معتبر مجلّے کے مدیر بھی ہیں[۲۴] میں نے معاصر ایرانی شاعری کے بارے میں ایک مقالہ لکھا تھا۔ میں نے اس مقالے کے ساتھ معاصر ایرانی شاعری کے بعض نمونوں کو اردو میں منتقل کیا تھا۔ بعد ازاں پچھلے سال ماہِ بھمن/جنوری، فروری میں میں پاکستان گیا۔ لاہور میں مجھے دعوت دی گئی کہ میں ایران کی معاصر شاعری پر اظہارِ خیال کروں[۲۵] میں نے ایک مفصل تقریر تیار کی اور اس کے ساتھ ہی ساتھ ایران کے معاصر شعرا کے کلام کے نمونوں کے ترجمے بھی تیار کیے اور انھیں ایک مجلس میں پڑھا۔ حاضرینِ مجلس نے میری گفتگو کو بہ نظرِ تحسین دیکھا۔ چناں چہ لاہور کے ایک ناشر نے مجھ سے درخواست کی کہ میں ایران کے معاصر شعرا کے منتخبات کو اردو میں ترجمہ کر کے اور اپنی مذکورہ تقریر کو بنیاد بنا کر ایک مقدمہ اس پر لکھوں تا کہ اسے کتابی شکل میں شائع کیا جا سکے[۲۶] مجھے امید ہے کہ میں اسی سال شہریور/اگست، ستمبر تک اپنے کام کو مکمل کر لوں گا اور ناشر کے سپرد کر دوں گا۔ یہ کتاب بیس شاعروں کی پینسٹھ نظموں پر مشتمل ہوگی[۲۷]

س: ایران کی معاصر شاعری جیسا کہ آپ کے علم میں ہے، ایران کی کلاسیکی شاعری کے ساتھ کئی سطحوں پر تعلق رکھتی ہے۔ کیا معاصر اردو شاعری کا بھی کلاسیکی اردو شاعری کے ساتھ اسی طرح کا ربط ہے یا یہ کہ اردو کی معاصر شاعری بالکل نئی ہے اور اپنا ایک مستقل وجود رکھتی ہے؟ (یہ بھی بتائیے کہ) پاکستان کے لوگ ایران کے کلاسیکی شعرا سے خاصی واقفیت رکھتے ہیں، ان کا ہماری جدید شاعری کے بارے میں کیا ردِ عمل ہے؟

ج: خوب، معاصر اردو شاعری نے کہیں بھی اپنے ماضی سے کٹ کر یعنی یہ کہ گزشتہ سے اپنا تعلق رکھے بغیر، ارتقا کی منزلیں طے نہیں کیں اور ایسا ممکن بھی نہیں۔ ماضی اور حال کی شاعری ایک زنجیر کے حلقوں کی مانند ہے۔ نئی نسل کے شعرا کو یہ غرّہ ہو جاتا ہے کہ وہ جو

کچھ لکھ رہے ہیں وہ بالکل نئی چیز ہے اور ان کا پندار انھیں باور کراتا ہے کہ یہ ان کا انکشاف ذاتی ہے لیکن یہ درست نہیں۔ میرا ایقان ہے کہ فردوسی کے بغیر سعدی وجود میں نہیں آسکتا تھا، سعدی کے بغیر نظامی[28] یا جامی یا قاآنی اور قاآنی کے بغیر بہار کا وجود ممکن نہ تھا اور بہار کے بغیر نیما یوشیج یا فروغ فرخزاد یا احمد شاملو[29] یا یداللہ رویائی کا۔ آپ اس فہرست کو آخر تک لے جاسکتے ہیں۔ شاعری کے اسالیب تمام دیگر اسالیب کی طرح جدید اجتماعی تغیرات، انسان شناسی کے تازہ چشموں کی کشود اور فردکی نو بہ نو تاثیر پذیری کے زیر اثر منقلب ہوتے رہتے ہیں، تاہم شاعری اپنی ذات میں ہرگز متغیر نہیں ہوتی۔ شاعری ہمیشہ آدمی کی محسوساتی زندگی کے توسط سے زندگی کی تصویر گری کر کے بقا حاصل کرتی ہے اور اسے اس کام پر اصرار ہے۔ یہ ہرگز اہم نہیں کہ آپ زندگی کے حسن کی تصویر کشی کرتے ہیں یا اس کی بدصورتی کی، اس کی خوشیوں کی یا دُکھوں کی، امیدوں کی یا اندیشوں کی۔ آپ ہر صورت میں کلمات کی مدد سے زندگی کے مصور ہیں —— ایسے کلمات جو احساس سے مملو ہیں۔ آپ مخصوص محسوسات کے حامل ردِّ اعمال کے تخلیق کنندہ بنتے ہیں —— پُرسکون یا بے قرار متلاطم محسوسات! تمام معاصر شاعری روایت کا حصّہ ہے مگر ایسی روایت جو ہمیشہ آگے بڑھتی ہے۔

بے شک پاکستان کے قارئین ایران کی کلاسیکی شاعری سے زیادہ واقف ہیں لیکن معاشرے اور تعلیم و تربیت کے قبول کردہ جدید اثرات کے توسط سے ان کی فہم کا اُفق بھی ہمیشہ وسیع تر ہوتا رہا ہے۔ ماضی میں ہمارے لوگ فارسی شاعری براہِ راست پڑھتے تھے اور شاید دوسری کوئی شاعری نہیں پڑھتے تھے[30] اور اس طرح اپنی شاعری کی بصیرت میں براہِ راست فارسی شاعری کے اثرات شامل کرتے تھے۔ آج آپ اور ہم اپنے خیالات اور محسوسات پر یورپی اثرات قبول کرنے کے باب میں سہیم و شریک ہیں، آپ فرانسیسی زبان کے وسیلے سے اور ہم انگریزی زبان کے توسط سے درآں حالیکہ انگریزی اور فرانسیسی شاعری بھی متعدد مخصوص حوالوں سے ایک دوسری کی سہیم و شریک ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہم ایک دوسرے کی بازیافت کرتے ہیں۔ جدید فارسی شاعری کا ترجمہ کرتے ہوئے میں ہمیشہ (دونوں قوموں کی) فکر اور زندگی اور اس کے مسائل پر نگاہ کے حوالے سے باہمی اشتراک کا احساس کرتے ہوئے حیرت میں

ڈوب جاتا ہوں۔ ہم شاعری میں جدید ہیئتوں، تازہ لہجوں اور آوازوں، تمثال کاریوں اور نئی بصیرتوں کے ناتے ایک جیسے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ ہمارے اکثر لوگ جدید فارسی شاعروں کو کلیتاً نہیں سمجھ پاتے، ہمارے قارئین آپ کی معاصر شاعری کے مافیہ کو اسی قدر پسند کرتے ہیں جس طرح اپنی شاعری کے مضامین و معانی کو! ان کے رستے کی مشکل صرف ایک ہے کہ وہ ایران امروز کے شاعروں کے آثار تک براہِ راست دست رس نہیں رکھتے۔ آپ کے معاصر شاعروں کے دیوان اور مجموعے پاکستان کے کتاب فروشوں کے ہاں شاذ و نادر ہی ملتے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ میری کتاب کی اشاعت اس مشکل کے حل کرنے میں ایک (اہم) قدم ثابت ہوگی!

س: اب ہم آپ کی بات کرتے ہیں۔ آپ نے کب جدید شاعری کا آغاز کیا۔ اب تک آپ کی کتنی کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور کن شاعروں نے آپ کی شاعری کو متاثر کیا ہے؟

ج: میں نے ۱۳۰۷ھ/ ۱۹۲۸ء کے آس پاس نئی شاعری کا آغاز کیا۔ پہلے پہل غزل کی ہیئت میں تجربے کیے[۳۱] اور پھر آزاد شاعری کی طرف متوجہ ہوا۔ بعض دیگر غیر معروف شاعر مجھ سے پہلے اس میدان میں اکا دکا تجربے کر چکے تھے[۳۲] لیکن میرا خیال ہے کہ وہ پہلا شخص، جس نے آزاد شاعری کا مجموعہ شائع کر ڈالا، میں تھا۔ میرا پہلا شعری مجموعہ 'ماورا' کے نام سے ۱۳۲۰ھ/ ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ ایسا مجموعہ جو ایک ایسا نوجوان جس کی فکر میں تازہ کاری کا میلان ہو، کم و بیش تیس برس پہلے پیش کر سکتا تھا۔ میرا دوسرا شعری مجموعہ 'ایران میں اجنبی' کے زیرِ عنوان ۱۳۳۴ھ/ ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب کی شاعری میں تیرہ بند (کینٹو) ہیں[۳۳] میری شاعری کا تیسرا مجموعہ ابھی چند ماہ پہلے لا مساوی انسان کے نام سے شائع ہوا ہے۔ مقدار میرے خیال میں زیادہ اہم نہیں مگر مجھے کہنے دیجیے کہ میں اب تک ایک سو تیں نظمیں شائع کر چکا ہوں اور اس تعداد کے تقریباً نصف کو خود متروک کر چکا ہوں۔ مجھے کہنا چاہیے کہ ہر چیز سے بڑھ کر میں اپنے ذوقِ شعری کے باب میں فارسی میں اپنی تربیت کا مرہونِ منت ہوں اور اپنے دادا کا بھی کہ وہ فارسی زبان کے شاعر تھے۔ اس سے ہٹ کر میں نے پاکستان کے دیگر بہت سے افراد کی طرح حافظؔ، سعدیؔ، رومیؔ اور ایران کے متعدد دوسرے شاعروں کا

مطالعہ کیا ہے۔ آج کے اسلوب میں شعر کہنے کا خیال مجھ میں انگریزی شاعری کے مطالعے کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ انگریزی شاعروں میں جن شعرا کا مطالعہ میں کرتا ہوں اور ان کے اثرات قبول کرتا ہوں، شیلی، کیٹس، بائرن، بروننگ، آلڈس ہکسلے[۳۴]، آسکر وائلڈ[۳۵]، ڈبلیو بی ییٹس، ٹی ایس ایلیٹ اور ڈلن ٹامس کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان کے بعد میں نے فرانسیسی شعرا میں پال والیری، میلارمے، ساں ژوں پرس کی شاعری کے بعض حصے مطالعہ کیے ہیں اور بلاشبہ ان سے خاصا استفادہ کیا ہے لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ایسے خارجی اثرات تبھی اہم ہو سکتے ہیں جب آپ خود اپنی اردگرد کی زندگی کے بارے میں اپنا ذاتی احساس اور تصور رکھتے ہوں اور آپ کے پاس پیش کش کے لیے کوئی (خالصتاً) ذاتی شے ہو۔ ایک شاعر کی حیثیت سے میرا موقف یہ ہے کہ وہ پوری زندگی کا آئینہ دار ہو، انسانی زندگی کی پیش رفت کی حتی الوسع کوشش کرے اور انسانی شعور کی سطح کو اوپر لے جائے۔

حواشی و تعلیقات:

۱۔ راشد نے گورنمنٹ کالج سے بی. اے (آنرز) کیا جو اس زمانے میں بلکہ ماضی قریب تک پنجاب یونی ورسٹی سے ملحق رہا۔ آنرز فارسی میں کیا تھا۔

۲۔ راشد کا یہ خیال درست نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ بھگت کبیر ہوں یا ہندی کے دیگر شاعر، مثلاً عبدالرحیم خان خاناں، ملا داؤد، یا تلسی داس یا پھر ہندی کے شعرائے بلگرام قطبن، منجھن یا عالم، ان سب کا کلام اسی رسم الخط میں ہے جسے فارسی رسم الخط کہتے ہیں۔ بھگت کبیر کی شاعری کا جو قلمی نسخہ دریافت ہوا ہے، فارسی رسم الخط میں ہے۔ میرے خیال میں ناگری رسم الخط کا استعمال کہیں بعد میں جا کر شروع ہوا۔ اردو کے بیشتر کلاسیکی عارف شعرا بھی اسی رسم الخط سے استفادہ کرتے تھے جسے فارسی (یا عربی) رسم الخط کہا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ہمیں کھڑی بولی کے جو فقرے ملتے ہیں، مسلمان بزرگوں کی دین ہیں اور فارسی رسم الخط میں ہیں۔

۳۔ مصاحبے میں بھگت کبیر کو 'بھجت کبیر' لکھا گیا ہے جو درست نہیں۔ بھگت کبیر کی زندگی کے بعض پہلو تاریکی میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ مختلف اہلِ قلم ان کی تاریخ ولادت و وفات میں اختلاف رکھتے ہیں۔ بہرحال اکثر اہلِ قلم اس رائے سے متفق ہیں کہ اس کی وفات ۱۵۱۸ء میں ہوئی۔ کبیر نے جتنا ہندو رشیوں سے فیض پایا اس سے کہیں زیادہ مسلمان عرفا سے روحانی برکت حاصل کی۔ مسلمان عرفا میں محمد تقیؒ کا نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہے۔

۴ کبیر عالم فاضل نہ تھا تاہم اس کے کلام میں دو سے زیادہ عربی فارسی الفاظ پائے جاتے ہیں اور ان الفاظ کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ صوفیوں کے معتقدات کا رنگ اس پر کس قدر گہرا تھا۔ اس نے سنسکرتی ہندی اور مفرس اردو دونوں کو استعمال کیا۔ اس کے بعض ملفوظات ریختہ میں بھی ہیں۔ جن اصطلاحات کو منصور حلاج دسویں صدی عیسوی میں استعمال کر چکا تھا، کبیر انھی اصطلاحات کو کام میں لاتا تھا۔

۵ ولؔی کی ولادت ۱۰۷۹ھ/ ۱۶۶۸ء میں ہوئی۔

۶ 'اردو' کی اصطلاح بہ طورِ زبان اس زمانے میں رائج نہ ہوئی تھی۔ حافظ محمود شیرانی کی تحقیق کے مطابق زبان کے طور پر اردو کا لفظ سب سے پہلے میر عطا حسین خاں تحسین نے اپنی کتاب 'نوطرزِ مرصّع' میں استعمال کیا۔ ''اور جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اردوے معلّی کا رکھے گا''۔ واضح رہے کہ 'نوطرزِ مرصّع' ۹۹-۱۷۹۸ء میں لکھی گئی۔

۷ ۱۹۶۹ء میں پاکستان کے دونوں حصے متحد تھے لہٰذا موجودہ پاکستان کو 'مغربی پاکستان' لکھا گیا۔

۸ یہاں راشد کسی سخت غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں یا تو انھیں ولؔی کا دیوان توجہ سے دیکھنے کا موقع نہ ملا یا ان کے حافظے نے دھوکا کھایا اور انھوں نے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کی خصوصیات ولؔی سے منسوب کر دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ موسموں، میلوں ٹھیلوں، پرندوں، دریاؤں، پہاڑوں وغیرہ کا ذکر قلی قطب شاہ کے دیوان میں بہ کثرت ملتا ہے۔ پرندوں ہی کو لیجیے۔ قلی قطب شاہ نے اپنے دیوان میں کئی جگہ شیاما، کوئل، چکور، ممولے، پپیہا، مور اور ہنس وغیرہ کا ذکر ایک خاص کیف کے عالم میں کیا ہے۔ محبوب کے انتظار میں عورت کی والہیت اور تڑپ اس کے دیوان میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اسی طرح میلوں ٹھیلوں اور مذہبی تقریبات کی جزئیات بھی اس کے کلام میں جا بہ جا نظر آتی ہیں۔

۹ راشد کا 'لیلیٰ مجنوں' کو ایرانی اساطیر و علامات میں شمار کرنا باعثِ حیرت ہے۔

۱۰ غالبؔ کے بارے میں راشد نے اپنی کئی تحریروں میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس ضمن میں 'مقالاتِ ن.م. راشد' میں ان کے تین مضامین قابلِ توجہ ہیں: (۱) غالب ہمارے زمانے میں، (۲) اردو ادبیات پر غالب کا اثر، اور (۳) غالب ذاتی تاثرات کے آئینے میں۔ غالبؔ کی شخصیت کی گہری پیچیدہ بنت اور ان کی فکری تہ داری کا عمدہ تجزیہ ان مضامین ملتا ہے۔

۱۱ آتشؔ کو اشتباہ ہوا ہے۔ یہاں 'قصیدے' کے لفظ کا نہیں 'نظم' کا محل تھا۔ آزاد اور حالؔی نئی نظم کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔

۱۲ 'بے پروائی' سے قائل کی مراد یہ ہے کہ صنائع بدائع کے محسنات سے شعر کو مرصّع کرنے کے بجائے ان شاعروں کا اصرار راست ابلاغ پر تھا اور اسی کو پیش نظر رکھ کر انھوں نے سادہ نگاری کی

ریت ڈالی۔

۱۳؎ یہاں اس امر کا اظہار بے محل نہ ہوگا کہ اقبال کو ایران میں بھرپور انداز میں متعارف کرانے میں راشد کو سابقون الاوّلون میں شمار کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں ان کی خدمات بڑی قابلِ توصیف ہیں۔ تفصیل کے لیے ر۔ک: 'ایران میں اقبال' مشمولہ مقالاتِ ن.م. راشد (مرتبہ شیما مجید)، ص۳۱۳-۳۰۲۔

۱۴؎ فریدون تولّلی (۱۹۸۵-۱۹۱۹ء) شیراز میں پیدا ہوئے۔ اسی شہر شعر و ادب میں تمام زندگی بسر کی۔ تولّلی نے کلاسیکی اور جدید دونوں رنگ میں شعر کہے۔ وہ اگرچہ نیما کی پیروی کرنے والے اولین شاعروں میں تھے لیکن کلاسیکی رنگ میں نئے مضامین کی پیش کش کو ترجیح دیتے تھے۔ گویا انھوں نے کلاسیکی اور جدید اسلوبِ شعر میں پیوندکاری کی۔ عاشقانہ شاعری کے علاوہ سیاسی رنگِ شاعری پر بھی دسترس رکھتے تھے اور ان کی ایسی شاعری 'صدائے شیراز' میں شائع ہوتی تھی۔ سیاسی طنزیات میں ان کی کتاب 'التفاصیل' معروف ہے جو گلستاں کے طرز پر نثر و شاعری کا مجموعہ ہے۔ ان کے شعری آثار میں 'نافہ'، 'پویہ'، رھا' اور 'شگرف' زیادہ قابلِ توجہ ہیں۔ ان کی بعض نظموں کے انگریزی ترجمے اے. جے. آربری نے کیے۔ راشد نے اپنی ایک تقریر 'جدید فارسی شاعری' میں فریدون تولّلی کا جوش سے تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کا تجربہ جوش کے مقابلے میں محدود اور تخیل بھی اس حد تک زرخیز نہیں۔ راشد نے اپنی کتاب 'جدید فارسی شاعری' کے مفصل مقدمے میں فریدون تولّلی کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے وہاں بھی انھیں جدید فارسی شاعری کا جوش ملیح آبادی قرار دیا ہے۔ مزید لکھتے ہیں:

> ''اس (فریدون) کی نظموں میں عہدِ حاضر کی جنسیت نہیں بلکہ قدیم انداز کی شہوت پرستی کے عناصر غالب ہیں ...جوش ملیح آبادی کے مانند ہی وہ الفاظ کی صحت اور ان کی شان و شوکت کا قائل ہے بلکہ بعض دفعہ اس کے الفاظ اور خاص طور پر قوافی اس قسم کی زنجیر بن جاتے ہیں جن کے اندر ایک بے روح جسم قید ہو۔ نیما یوشیج کے بعد جس شاعر کا جدید شاعروں کے طبقے پر سب سے زیادہ اثر پڑا، وہ فریدون تولّلی تھا لیکن اب اکثر جدید شاعر اس اثر سے بھی آزاد ہو چکے ہیں''۔
> (جدید فارسی شاعری، ص۷، ۸)

۱۵؎ ۱۹۶۹ء میں جب یہ مصاحبہ دیا گیا، جوش کی عمر کم و بیش ۷۱ برس تھی۔ جوش ۱۸۹۸ء میں پیدا ہوئے۔ ایک روایت بہ سلسلہ سنہ ولادت ۱۸۹۶ء بھی ہے۔ ۱۹۸۲ء میں چوراسی (یا چھیاسی) برس کی عمر میں انتقال کیا۔

۱۶؎ جوش کا آخری مجموعۂ کلام 'محراب و مضراب' ۱۹۵۵ء سے ۱۹۷۱ء تک کے کلام پر مشتمل ہے۔ اس کا

مطلب ہے کہ جوشؔ، راشد کے مصاحبے کے زمانے (۱۹۶۹ء) تک شعر کہہ رہے تھے۔ 'محراب و مضراب' میں ان کے غیر مطبوعہ کلام 'محمل و جرس' کے عنقریب شائع ہونے کا مژدہ بھی موجود ہے۔ ر۔ک 'محراب و مضراب' صحیح۔

۱۷۔ پیشِ نظر مصاحبے میں تو راشد نے سوائے 'شاہنامۂ اسلام' کے حفیظؔ کے کسی اور شعری مجموعے کا ذکر نہیں کیا مگر اپنے مقالے 'ہیئت کے تجربے' میں انھوں نے حفیظؔ کے دیگر شعری آثار کا ذکر کرتے ہوئے وہاں بھی ان کے کلام کی موسیقیت کی داد دی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''حفیظؔ نے ایک طرف 'نغمہ زار' اور 'سوز و ساز' کی نظموں میں گویا نظیرؔ اکبرآبادی کی روح اور عظمت اللہ خاں کے جسم کو اپنایا ہے اور دوسری طرف مروّجہ انگریزی شاعری کے آہنگ سے استفادہ کیا ہے ... جہاں وہ ہندوستانی مناظر کو ذہن میں رکھ کر شعر کہتے ہیں وہاں ان کی موسیقی ہندوستانی ہے اور جہاں ہندوستانی پس منظر مفقود ہوتا ہے وہاں ان کی شاعری میں انگریزی شاعری کا آہنگ آنے لگتا ہے۔ حفیظؔ نے اردو شاعری کو ایک نئی موسیقی بخش دی ہے جو غزل کے مجرد صوتی آہنگ سے حاصل نہیں ہو سکتی تھی'' ـــــ مقالات ن.م. راشد، ص ۴۰۸۔

۱۸۔ راشد کا کلاسیکی فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ جدید فارسی شاعری کا مطالعہ بھی بہت گہرا تھا۔ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری تو ایک طرف ان کی نثر میں بھی بعض اوقات ایسے الفاظ و تراکیب مل جاتے ہیں جو اردو روزمرے سے پوری طرح مطابقت نہیں رکھتے، مثلاً 'دلگرمی' (فریدون تولّلی کے ضمن میں) جب کہ اردو میں اس کا متبادل 'گرم جوشی' ہے۔ جہاں تک ان کی شاعری کا تعلق ہے اس میں بیسیوں ایسے الفاظ اور تراکیب ملتی ہیں جو جدید فارسی شاعر بڑی بے تکلفی سے اپنی شاعری میں استعمال کرتے رہے یا کر رہے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس پہلو سے راشد کی شاعری کا سرے سے مطالعہ نہیں کیا گیا۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ راشد کی استعمال کردہ جدید فارسی لفظیات کا ایران کے جدید شعرا کی لفظیات/ استعارات/ تماثیل وغیرہ سے تقابل کیا جائے۔ اس سے راشد کی شاعری کی لسانی فضابندی کی نئی جہات اجاگر ہوں گی۔ 'کلیاتِ راشد' میں چند ایسی لفظیات، تراکیب اور اظہارات کی طرف اشارہ بے محل نہ ہوگا جو جدید شاعری اور روزمرہ ایرانی معاشرے میں بے تکلفانہ مستعمل ہیں۔

سرورِ بستہ، مہ و سالِ یک آہنگ، شہرِ آئندہ، باستان، رویائے آسمانی، مرزِ طلسم و رنگ و خیال و نغمہ، آہن و چوب و سنگ و سیماں، سیم نیلگوں، تبسم کے حسابی زاویے، داریوشِ بزرگ، سیروس، آوائے درباں، سالون، یخ کے گلولے، بخاری، شہر پور کے الم زا حوادث، پاریس، بہ آہنگ سنتور و تار و دف و نے، شاہی (کم وقعت سکہ) خلّارِ شیراز، گلعذار لہستان، اردو میں قرنا ہوئی، برج

وبارو، دلاک، تازہ جنایت، تقدیم کرتا ہے بندہ، زودکار، تغار، گل ولا، ترغیبِ وا، ریگِ دیروز، نیمہ رس، پیرہ زن، ریسمانِ خیال، ہنوزِ زمانہ، ناوجود، اور مرے ساتھ ہی صبحانہ کیا، پنیر اور روٹی مرے ساتھ کھاؤ، قربان (جو قربان میری زلیخا کو فاسد نگاہوں سے دیکھا...)

۱۹ راشد نے اس سے مماثل پیرائے میں فیض کی شاعری اور اس کے مستقبل کے بارے میں اپنے ایک مصاحبے (مشمولہ لا=انسان) میں اُن کی شاعری کے بعض پہلوؤں کی توصیف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا کہ ان کی شاعری میں عیب یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ انتہا درجے کا زیبائشی ہے۔ ان کی شاعری سرسراتے ہوئے ریشمی حسیاتی اثرات سے اٹی پڑی ہے۔ راشد نے پیش قیاسی کرتے ہوئے کہا تھا:

> ''میں اکثر محسوس کرتا ہوں بلکہ ڈرتا ہوں کہ کہیں زمانہ گزرنے پر ان کی شاعری سفید کاغذی نرگس یا دیواری کیلنڈر بن کر نہ رہ جائے'' ـــــ لا=انسان، ص ۲۵، ۲۶۔

۲۰ یداللہ رویائی (دامغانی)۔ والد کا نام ابوالقاسم اور تخلص رؔویا تھا۔ رویائی ۱۳۱۱ھ ش/۱۹۳۱ء میں دامغان کے قریے جعفر آباد میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم دامغان میں پائی، پھر تہران آ گئے۔ یہاں دانش سرای مقدماتی تہران سے ڈیپلوم (انٹر) کا امتحان پاس کیا، پھر قانون میں تخصص حاصل کیا۔ وزارتِ خزانہ میں افسر مالیات رہے، پھر قومی ٹیلی ویژن کے محکمۂ حساب سے بہ طورِ افسر اعلا وابستہ ہوئے۔ ۱۹۷۹ء میں فرانس چلے گئے۔ فرانسیسی زبان پر عبور حاصل تھا۔ فرانسیسی سے متعدد کتابیں ترجمہ کیں اور رامبو، میلارمے اور والیری جیسے اہم شاعروں پر مقالے تحریر کیے اور فارسی رسالوں میں شائع کیے۔ 'بر جادۂ تہی'، 'از دوستت دارم'، 'دلتنگی ھا'، 'شعر دریائی' شاعری کے مجموعے ہیں۔ رویائی جدید شاعری میں اہم مقام کے حامل تھے۔ ان کی شاعری عاشقانہ ہے۔ راشد ان کی ایک تنقیدی کتاب 'از کلمہ تا مصرع و از مصرع تا فورم' کی بھی خبر دیتے ہیں۔ (بہ حوالہ 'جدید فارسی شاعری')

۲۱ احمد رضا احمدی۔ کرمان میں ۱۹۴۰ء میں پیدا ہوئے۔ دبستانِ زردشتی کرمان اور دبستانِ ادب صفوی سے ابتدائی تعلیم پائی۔ تہران کے مدارس سے بھی تحصیل علم کی۔ متعدد مشاغل اختیار کیے۔ کئی مجموعے شائع ہوئے۔ 'طرح'، 'روزنامہ شیشہ ای' اور 'وقتِ خوب مصائب' مشہور مجموعے ہیں۔

احمد رضا احمدی 'موجِ نو' کے شعرا میں اہم ترین شاعر شمار کیے جاتے ہیں جس کا آغاز ۱۹۶۱ء میں ہوا۔ احمدی سادہ نگاری میں بیش از پیش کوشاں رہتے تھے اور متداول زبان تخاطب سے بہرہ مند ہوتے تھے۔ احمدی نے اپنا شعری سفر برابر جاری رکھا۔ ان کی ایک مخصوص شعری زبان ہے۔

ان کی شاعری میں تصویری بیان ہوتا ہے یعنی وہ کلیے پر متوجہ ہونے کے بجائے تصویر کی فکر کرتے ہیں مثلاً اگر انھیں یہ کہنا ہو کہ انسان صرف قید اور پابندی کے تحت ہی آزاد رہ سکتا ہے تو وہ کہیں گے:

''ھر قفسی تجلی گاہ پرواز است''

اس لحاظ سے ان کا تقابل انگریزی کے تمثال گر شاعروں سے مفید ہوسکتا ہے۔ رضا براہنی ان کی شاعری کا قائل نہ تھا۔ موج نو کے شعرا کی افراط کاری خود احمدی کے یہاں بھی پائی جاتی ہے۔ یداللہ رویائی نے ایک سوال کے جواب میں احمدی اور بیون الٰہی کو 'موج نو' کے درخشاں ترین شعرا میں شمار کیا ہے۔ ان کی شاعری پر ہوشنگ ایرانی کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ احمدی اس بات پر دل گرفتہ نظر آتے ہیں کہ معاصر دنیا میں کوئی چیز اصیل و اصلی نہیں۔ یہاں پرندے کے بجائے پرندے کی تصویر پرواز کرتی ہے۔ ناچار، شاعر دوبارہ بچہ بن جانے کی دعا کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ اس کی انگلیوں سے رنگین پنسلیں بنالی جائیں... اور اس کے سینے میں محبت کا ایسا بیج بودیا جائے کہ اس سے ایک سبزہ زار اُگ آئے اور الف بے کی تکرار سے خستہ و خراب بچے اس کے مرغزاروں میں کھیل کود کریں۔

۲۲ راشد ۱۹۴۴ء میں ایران آئے جب وہ فوج کے تعلقاتِ عامہ کے شعبے سے وابستہ ہوئے اور کم و بیش ڈیڑھ برس وہاں قیام کیا۔

۲۳ راشد کے پہلے مجموعے 'ماورا' کی اشاعت اوّل (۱۹۴۱ء) بڑی ہنگامہ خیز ثابت ہوئی۔ اگر اس کی تفصیل جاننا مقصود ہو تو صرف فرقت کاکوروی کی تالیف 'مداوا' (بار اوّل ۱۹۴۴ء) ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ اس کتاب میں نہ صرف 'ماورا' کی بعض نظموں کی تحریفیں موجود ہیں بلکہ متعدد ایسے مضامین بھی شامل ہیں جن میں نظم آزاد کے کئی شاعروں بشمول راشد کو ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے۔ مثلاً ایک مقالے بہ عنوان 'اردو شاعری کے موجودہ دور کی تنقید' میں اختر تلہری نے علاوہ اور باتوں کے راشد کے بارے میں لکھا ہے کہ انھوں نے روایتی دنیا سے قطع تعلق کرنا چاہا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کی زبان، ان کا تخیل سب گونگے کا خواب ہو کر رہ گیا ہے۔ پھر ان کی مشہور نظم 'انتقام' پر گرفت کرتے ہوئے کہا کہ مردانہ حوصلوں کا یہ کتنا اعلا مصرف ہے ... ''معلوم نہیں ہندوستانیوں کو اس برہنہ انتقام کے برہنہ جذبے پر شاعر کا ممنون ہونا چاہیے یا نہیں''۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اُس زمانے کے بعض لکھنے والوں نے انھیں پنجاب کا ترقی پسند شاعر قرار دیا۔ 'جدید شاعری پر ایک نظر' کے زیرِ عنوان صمد رضوی نے بھی ان کی نظم 'انتقام' کو خاص طور پر نشانۂ طنز بنایا اور پھر مولوی عبدالحق کے حوالے سے یہ لکھا کہ ''ان کی بعض نظمیں سپاٹ ہو کر رہ گئی ہیں''۔ اہم بات یہ ہے کہ جدید شاعری کے باب میں بعض بہت اہم لکھنے والوں مثلاً

مسعود حسن رضوی ادیبؔ، نیاز فتح پوری، سالک، افسر میرٹھی اور علی عباس حسینی وغیرہ نے بھی اپنے تحفظات کا اظہار کیا۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ کوئی حوصلہ مند نقاد ان تمام تحریروں کا بے لاگ تجزیہ کرے۔ میری مراد یہ ہے کہ یہ ساری تحریریں ایسی نہیں جنھیں محض سطحی ردِ عمل کہہ کر نظر انداز کیا جاسکے۔

۲۴ اشارہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب، مدیر 'نیا دور' کی طرف ہے جن کے ایما سے یہ مقالہ لکھا گیا۔

۲۵ ایران کی معاصر شاعری پر یہ اظہارِ خیال 'جدید فارسی شاعری' کے زیرِ عنوان کیا گیا۔ یہ مقالہ ۲۵ رفروری ۱۹۶۹ء کو پاکستان (آرٹ؟) کونسل لاہور میں پڑھا گیا۔ تاہم ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام ایک خط میں خود راشد نے جلسے کی تاریخ ۷ ارمئی لکھی ہے۔ ر۔ک 'ن.م.راشد-ایک مطالعہ' ص ۴۸۲۔ تقریر کے متن کے لیے دیکھیے 'مقالاتِ ن.م.راشد' ص ۱۵۴-۱۱۶۔ تقریر/مقالے کے اسی متن میں راشد نے جزوی تبدیلیاں کرکے اسے اپنی کتاب 'جدید فارسی شاعری' کا مقدمہ بنایا۔

۲۶ اشارہ ممتاز شاعر منیر نیازی کی طرف ہے جنھوں نے 'المثال' کے نام سے اسی زمانے میں ایک اشاعتی ادارہ قائم کیا تھا۔ افسوس کی یہ ادارہ نیازی صاحب کی بے نیازی کے باعث زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ بہرحال اس ادارے نے چند نہایت خوب صورت کتابیں شائع کیں جن میں خود راشد کی تین کتابیں ماورا، ایران میں اجنبی اور لا=انسان شامل تھیں۔ 'جدید فارسی شاعری' کو اس ادارے سے شائع ہونے کا شرف حاصل نہ ہوسکا۔

۲۷ 'جدید فارسی شاعری' (بارِاوّل ۱۹۸۷ء) میں اُنیس شاعروں کی ساٹھ نظمیں شامل ہیں۔

۲۸ راشد کا یہ موقف قابلِ توصیف ہے کہ ماضی سے کٹ کر تہذیبیں یا تخلیقات ارتقا کی منزلیں طے نہیں کرسکتیں۔ اس ضمن میں انھوں نے جن فارسی شعرا کی مثالیں دی ہیں ان میں سے ایک میں انھوں نے توقیت کو نظر انداز کردیا جس کے باعث ان سے ایک فاش غلطی سرزد ہوئی، ''سعدیؔ کے بغیر نظامی کا وجود ممکن نہ تھا'' کے بجائے انھیں یہ کہنا چاہیے تھا کہ ''نظامی کے بغیر سعدی کا وجود ممکن نہ تھا'' کیوں کہ یہ طے شدہ بات ہے کہ نظامی، سعدی پر متقدم تھے۔ نظامی کا سنہ ولادت قیاساً ۵۳۳ھ اور سعدی کا قیاساً ۵۸۹ھ ہے (بہ حوالہ شعرالعجم)۔

۲۹ احمد شاملو (۲۰۰۰-۱۹۲۵ء) شاعر، محقق، اخبار نویس اور مترجم تھے۔ فارسی زبان میں 'شعرِ سفید' کے ہراول دستے میں شمار ہوتے ہیں۔ تخلص الف بامداد تھا۔ کتاب کوچہ کے مولف تھے جس کی گیارہ جلدیں شائع ہوچکی ہیں اور جن میں ایرانی تمدن و ثقافت کی تفصیل ملتی ہے۔ متعدد شعری مجموعے شائع ہوئے۔ بچوں کے لیے بھی لکھا۔ سیموں دیوار اور لورکا وغیرہ کے ترجمے بھی کیے۔ کئی رسالوں اور اخباروں کے اڈیٹر رہے۔

اگر چہ شاملو کے متعدد شعری مجموعے شائع ہوئے مگر اُن کا اعتبار 'ھوای تازہ' سے قائم ہوا۔ اسی مجموعے کے باعث بہ قول حقوقی شاملو ایک صاحبِ اسلوب شاعر کے طور پر مشخص ہوتے ہیں۔ اس کتاب میں کلاسیکی اور عامیانہ الفاظ و تراکیب کا ایک غیر معمولی اجتماع نظر آتا ہے۔ ایسے الفاظ و تراکیب جو ادبی بھی ہیں اور غیر ادبی بھی اور جن کے توسط سے معاصر ایرانی شاعری کا افق بے حد وسیع ہوگیا ہے۔ حقوقی کے نزدیک 'ھوای تازہ' میں شامل ایک نظم 'پریا' کی طرف توجہ مبذول کرنا ضروری ہے جو ہمارے عہد میں لوک شاعری کا بہترین نمونہ کہی جاسکتی ہے۔ 'جدید فارسی شاعری' کے مقدمے میں راشد نے شاملو کی قدرتِ کلام کی داد دیتے ہوئے لکھا تھا:

''شاملو زبان و بیان کی بے پناہ قدرت کا مالک ہے۔ اس کی تازہ ترین نظموں میں اس کے فکر نے بڑی وسعت پائی ہے اور بعض جگہ زبان کی ریزہ کاری، جو پہلے بھی موجود تھی، ترصیع کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ اس سے اس کی نظموں میں حظ کی ایک نئی سمت پیدا ہوگئی ہے'' ـــــ

'جدید فارسی شاعری'، ص ۱۴

۳۰ غالب مطالعہ گو کہ فارسی شاعری ہی کا تھا مگر عربی ادبیات، خصوصاً شاعری بھی کسی قدر پڑھی جاتی تھی۔ اب یہ روایت کم و بیش دم توڑ چکی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ غالبؔ، اقبالؔ اور راشد کے متخصص بھی عام طور پر فارسی سے نابلد ہیں۔

۳۱ 'ایران میں اجنبی' کے پہلے اڈیشن کے آخر میں راشد کی سات غزلیں بھی شامل ہیں۔ گو کہ یہ غزلیں اپنے اندر ندرتِ اظہار اور بے ساختہ پن رکھتی ہیں مگر راشد کا یہ فرمانا ناقابلِ فہم ہے کہ انھوں نے ان غزلوں میں کوئی ہیئتی تجربے کیے ہیں۔ آخری غزل بحرِ کامل مثمن سالم میں کہی ہے اور خوب کہی ہے مگر اس میں بھی کوئی تجربہ دکھائی نہیں دیتا جس کا دعوا کیا گیا ہے۔

۳۲ راشد نے بجا طور پر یہ اعتراف کیا ہے کہ ان سے پہلے بعض غیر معروف شاعر نظم میں آزاد شاعری کے تجربے کر چکے تھے لیکن معاملہ محض غیر معروف شعرا کا نہیں۔ نظم جدید کے ایک اہم نام تصدق حسین خالد کو بھی اس صف میں شامل کرنا چاہیے۔ 'سرودِ نو' کے مقدمے میں انھوں نے بجا طور پر لکھا ہے:

''میں نے انگلستان جانے سے پہلے بھی چند نظمیں آزاد شعر میں کہی تھیں چناں چہ ساغر نظامی صاحب نے اپنے رسالے 'ایشیا' کے غالباً ۱۹۴۲ء کے سالانہ نمبر میں جدید شاعری کے خلاف مقالہ لکھتے ہوئے میری ان نظموں کا حوالہ دیا ہے اور فرمایا ہے کہ اس بدعت کا آغاز اردو شاعری میں میں نے ۱۹۲۶ء

میں کیا جب میں نے فیروز پور کے مشاعرے میں چند ایسی نظمیں پڑھیں"—
سرودِ نو (۱۹۹۰ء)، ص ۲۳

۳۳۔ 'ایران میں اجنبی' کے پہلے اڈیشن میں انھیں قطعے کہا گیا ہے۔ المثال کے طبع کردہ (چوتھے) اڈیشن ۱۹۶۹ء میں انھیں کانتو (Cantos) کہا گیا ہے۔ دراصل کانتو ایپک کی ذیلی تقسیم سے عبارت ہے — ایک ایسی بیانیہ نظم جو دراصل ناول کے کسی باب سے مماثل ہوتی ہے۔ راشد کی ایسی نظموں میں چوں کہ باہم معنوی تسلسل پایا جاتا ہے اس لیے انھیں کانتو کہا گیا ہے۔

۳۴۔ انگریزی شاعروں کی صف میں آلڈس ہکسلے کا شمول ناقابلِ فہم ہے۔ آلڈس ہکسلے (۱۹۶۳-۱۸۹۴ء) کی معروف حیثیت ایک ناول نگار اور انشائیہ نگار کی ہے۔ اس کی شاعری کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ اس کا ناول "Brave New World" (۱۹۳۲ء) بہت معروف ہے۔

۳۵۔ آسکر وائلڈ (۱۹۰۰-۱۸۵۴ء) ناول نگار اور ڈرامہ نگار کی حیثیت سے زیادہ معروف تھا۔ شاعر بھی تھا۔ ڈراموں کے علاوہ اس کی شعری تخلیق "The Ballad of Reading Gaol" (۱۸۹۸ء) نے بڑی شہرت پائی۔

نوٹ: مندرجہ بالا حواشی و تعلیقات کے ضمن میں اپنی یادداشتوں کے علاوہ درج ذیل کتب سے استفادہ کیا گیا ہے: ماورا، ایران میں اجنبی، لا=انسان، جدید فارسی شاعری، مقالاتِ ن.م. راشد، احمد شاملو (محمد حقوقی)، شعر نواز آغاز تا امروز (محمد حقوقی)، سفینۂ مروارید (منوچہر دانش پژوہ)، عہدِ وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ (پروفیسر سیّد حسن عسکری)، تمدن ہند پر اسلامی اثرات (ڈاکٹر تارا چند، مترجم محمد مسعود احمد)، ن.م. راشد— ایک مطالعہ (مرتبہ جمیل جالبی)، تذکرہ ماہ و سال (مالک رام)، تاریخ تحلیلی شعر نو (شمس لنگرودی)، شعر معاصر ایران (انتشاراتِ رز، ۱۳۵۰ھ ش)، ادبیات معاصر ایران (شعر) از دکتر علی تسلیمی، اسبِ سفید وحشی (منوچہر آتشی)، فرہنگ شاعرانِ زبانِ پارسی (عبدالرفیع حقیقت)، اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز (جے. اے. کڈن)، دی پنگوئن کمپینین ٹو لٹریچر (ڈیوڈ ڈیشز) Daiches جلد اول، مداوا (فرقت کاکوروی)، کلیاتِ راشد، سرودِ نو (تصدق حسین خالد)

(بازیافت (جنوری تا جون ۲۰۱۰ء) شعبۂ اردو، پنجاب یونی ورسٹی، اورینٹل کالج لاہور کے شکریے کے ساتھ)

ooo

ن.م.راشد — سوانحی خاکہ

نام : نذر محمد راشد
قلمی نام : ن.م.راشد
تاریخی نام : خضر عمر
پیدائش : یکم اگست ۱۹۱۰ء
مقامِ پیدائش : اکال گڑھ (علی پور جٹھہ) گوجرانوالہ
والد کا نام : فضل الٰہی چشتی
دادا کا نام : ڈاکٹر غلام رسول فضلی
شادی : ماموں زاد 'صفیہ' سے ۱۹۳۵ء میں ہوئی
اولاد : نسرین، یاسمین، شاہین، شہریار، تمرین
دوسری شادی : شیلا انجلینی سے ۱۹۶۳ء میں لندن میں ہوئی
اولاد : نزیل راشد
وفات : ۹/اکتوبر ۱۹۷۵ء، لندن

تعلیم

میٹرک: ۱۹۲۶ء گورنمنٹ ہائی اسکول، اکال گڑھ (علی پور جتھہ)
انٹرمیڈیٹ: ۱۹۲۸ء گورنمنٹ کالج لائل پور (فیصل آباد)
بی.اے: ۱۹۳۰ء گورنمنٹ کالج، لاہور
ایم.اے: ۱۹۳۲ء گورنمنٹ کالج، لاہور

تخلیقی سفر:

شعری مجموعے

۱-	ماورا	۱۹۴۱ء
۲-	ایران میں اجنبی	۱۹۵۵ء
۳-	لا=انسان	۱۹۶۹ء
۴-	گماں کا ممکن	۱۹۷۷ء

تراجم

۱- یاما/طوائف (Yama: The Pit by Aleksandr I. Kuprin)
لاہور: ہاشمی بک ڈپو، ۱۹۳۹ء

۲- امی میں تمھارا ہوں (Mama I Love You by William Saroyan)
لاہور-نیویارک: معین الادب بہ اشتراک موسسۂ فرینکلن، ۱۹۵۶ء۔

۳- وقت کا آسماں (The Firmament of Time by Loren Eiseley)
لاہور-نیویارک: معین الادب بہ اشتراک موسسۂ فرینکلن، ۱۹۶۲ء۔

۴- جدید فارسی شاعری
لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء۔

دیگر:

۱- مقالاتِ راشد (مرتّبہ: شیما مجید)
الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد، ستمبر ۲۰۰۲ء

۲- ن.م. راشد کے خطوط (مرتّبہ: نسیم عباس احمر)
کواپرا پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۸ء

بحیثیت مدیر:

۱- مدیر رسالہ 'بیکن'، گورنمنٹ کالج لائل پور (فیصل آباد)، ۱۹۲۸-۱۹۲۷ء
۲- مدیر رسالہ 'راوی' گورنمنٹ کالج، لاہور، ۱۹۳۲-۱۹۳۱ء
۳- مدیر رسالہ 'نخلستان' ملتان، ۳۴-۱۹۳۲ء
۴- مدیر رسالہ 'شاہکار' لاہور، ۱۹۳۵-۱۹۳۴ء
۵- مدیر رسالہ "Pakistan Calling" ریڈیو پاکستان، ۱۹۵۰-۹۴۹ء
۶- سپروائز 'آہنگ' ریڈیو پاکستان، ۵۰-۱۹۴۹ء

پیشہ ورانہ خدمات:

۱- نیوز اڈیٹر، آل انڈیا ریڈیو، دہلی، (ہندوستان)، ۱۹۳۹ء
۲- پروگرام اسسٹنٹ، آل انڈیا ریڈیو، دہلی (ہندوستان)، ۱۹۴۱-۱۹۳۹ء
۳- ڈائرکٹر آف پروگرامز، آل انڈیا ریڈیو، دہلی (ہندوستان)، ۱۹۴۳-۱۹۴۱ء
۴- پبلک ریلیشنز آفیسر، انٹر سروسز پبلک ریلیشنز ڈائرکٹوریٹ، انڈیا، ۱۹۴۷-۱۹۴۱ء
(اس حیثیت سے بغداد، تہران، بصرہ، قاہرہ، یروشلم اور کولمبو میں خدمات انجام دیں)
۵- اسسٹنٹ ریجنل ڈائرکٹر، آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ (ہندوستان)، ۱۹۴۷ء
۶- اسسٹنٹ ریجنل ڈائرکٹر آل انڈیا پاکستان ریڈیو، پشاور، ۱۹۴۹-۱۹۴۷ء

۷- ڈائرکٹر پبلک ریلیشنز، ریڈیو پاکستان ہیڈ کوارٹر، کراچی ۱۹۵۰-۱۹۴۹ء
۸- ریجنل ڈائرکٹر ریڈیو پاکستان، پشاور، ۱۹۵۲-۱۹۵۰ء
۹- انفارمیشن آفیسر، یونائیٹڈ نیشنز ہیڈ کوارٹرز، نیو یارک، ۱۹۵۶-۱۹۵۲ء
۱۰- ڈائرکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، جکارتہ، انڈونیشیا، ۱۹۵۸-۱۹۵۶ء
۱۱- ڈپٹی ڈائرکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، کراچی، ۱۹۵۹-۱۹۵۸ء
۱۲- ڈائرکٹر، یو. این افارمیشن سینٹر، کراچی، ۱۹۶۱-۱۹۵۹ء۔
۱۳- انفارمیشن آفیسر، یو. این ہیڈ کوارٹرز، نیو یارک، ۱۹۶۶-۱۹۶۱ء
۱۴- ڈائرکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، واشنگٹن ڈی سی، ۱۹۶۶ء
۱۵- انفارمیشن آفیسر، یو. این ہیڈ کوارٹرز، نیو یارک، ۱۹۶۷-۱۹۶۶ء
۱۶- ڈائرکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر تہران، ایران، ۱۹۷۳-۱۹۶۷ء
۱۷- ڈائرکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر تہران، ایران ۱۹۷۴-۱۹۷۳ء

کتابیات:

۱- ضیاء الحسن، ڈاکٹر، 'ن. م. راشد: شخصیت اور فن' اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء
۲- 'نیا دور' کراچی: شمارہ ۷۱، ۷۲، ن. م. راشد نمبر، پاکستان کلچرل سوسائٹی، س ن
۳- 'شعر و حکمت' حیدر آباد، انڈیا: ن. م. راشد نمبر، مکتبہ شعر و حکمت، ۱۹۷۱ء

بہ حوالہ رسالہ 'بنیاد' گورمانی مرکزِ زبان و ادب
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور (پاکستان)، ص ۳۰۷

ooo

ن.م. راشد بقلم خود

(راشد کی تحریر کا عکس)

اسرافیل کی موت

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ،
وہ خداؤں کا مقرب، وہ خداوندِ کلام،
صوتِ انسانی کی روحِ جاوداں،
آسمانوں کی ندائے بیکراں،
آج ساکت مثلِ حرفِ ناتمام!
مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ۔

آؤ، اسرافیل کے اس خوابِ بے ہنگام پر آنسو بہائیں۔
آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس
جیسے طوفاں نے کنارے پر اگل ڈالا اسے!
ریگِ ساحل پر، چمکتی دھوپ میں، چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے،
اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں!
تھے کبھی جن کی تہیں بود و نبود!
کیسے اس کا صور، اس کے لب سے دور
اپنی چیخوں، اپنی فریادوں میں گم،
جھلملا اٹھتے تھے جس سے دیر و زود!

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ مجسم ہمہمہ تھا، وہ مجسم زمزمہ
وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشان!

مرگِ اسرافیل سے
حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر
ابنِ آدم زلف در خاک و نزار
حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار!
انسانوں کی صفیں آتی نہیں
عالمِ لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں!

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق، اور سازوں کا رزق!
اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ!
اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا، لہرائے گا کیا
بزم کا فرش و در و دیوار چپ!
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا

مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ!
بکھ کا صیاد اپنا دام پھیلائے ہوئے کس
کاروانِ منزل و کہسار
چپ!

مرگِ اسرافیل سے
شہر و صحرا کی ہر آہٹ ختم کی

عاشقوں کے لب کی ساری مسکراہٹ ختم کی
دشت و در میں رک گیا ہے باد و باراں کا خرام
سینۂ دریا کی وحشی سرسراہٹ ختم کی۔

مرگِ اسرافیل ہے
گوشِ شنوا کی لبِ گویا کی موت
چشمِ بینا کی، دلِ دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
تھی اسی کے دم سے سینوں میں تمنا کی نمو
اہلِ دل سے اہلِ دل کی گفتگو
— اہلِ دل جو آج گوشہ گیر و سر در گلیم

اب خدا کا حرف بھی گویا ہے اللہ یا رب! بھی گیا
اب گلی کوچوں کی ہر آواز بھی گئی
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گیا!

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے سو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حسنِ تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں!
مرگِ اسرافیل سے
دیکھتے رہ جاؤ گے دنیا کا آمر بھی زباں بندی کے خواب
جس میں مجبوروں کی سرگوشی تو ہو
اس خداوندی کے خواب!

ن م راشد
کراچی
۱۹ مئی ۱۹۶۱ء

شہریار راشد
ترجمہ: انتظار حسین

میرے والد

ایک بیٹے کے لیے اپنے باپ کے بارے میں انصاف کے ساتھ لکھنا بہت مشکل کام ہے۔ اگر باپ کی سیرت وحیات اور خیالات وافکار لوگوں کی ملکیت بن چکے ہوں تو پھر یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ کتنے نقاد، اہلِ قلم، یار دوست، عزیز رشتہ دار ایسے موجود ہیں جون.م. راشد صاحب پر بات کرنے کا حق مجھ سے زیادہ رکھتے ہیں اور میرے مقابلے میں زیادہ استناد کے ساتھ بات کرسکتے ہیں۔ اس طرح کا استحقاق رکھنے والوں میں سب سے بڑھ کر ڈاکٹر آفتاب احمد ہیں جو راشد صاحب کی مختلف مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نظموں اور ان کے بارے میں تنقیدی مقالات پر مشتمل اس حسین وجمیل مجموعے کے مولف ہیں۔ سو اُن حضرات کا جو علاقہ ہے میں اُس میں قدم نہیں رکھوں گا۔ میری کوشش وکاوش بس اس حد تک ہوگی کہ اپنی ذاتی یادیں قلم بند کردوں۔ یہ یادیں راشدؔ صاحب کی زندگی کے تین پہلوؤں کی حد تک ہوں گی (۱) راشد بطور باپ (۲) راشد بطور انسان (۳) راشد بطور شاعر۔ ہاں اس تیسرے پہلو کا ذکر کرتے ہوئے میں ان کی شاعری پر انتقاد کی جسارت نہیں کروں گا۔ اسی کے ساتھ میں اپنے والد گرامی کی زندگی کے بعض ایسے گوشوں کو بھی اُجاگر کرنے کی کوشش کروں گا جن پر جہاں تک مجھے معلوم ہے، نقادوں نے زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔

میرے والد گوجرانوالہ کے ایک چھوٹے سے قصبے میں پیدا ہوئے تھے۔ اُن کے والد بزرگوار ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ انسپکٹر آف اسکولز کے عہدے پر تعینات تھے اور تعلیم کی اہمیت کے بہت قائل تھے۔ والد صاحب اپنی ابتدائی زندگی کے بارے میں جو باتیں کیا کرتے تھے

ان سے پتا چلتا ہے کہ وہ کون سے خاص واقعات تھے جنھوں نے ان کی ابتدائی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے تھے۔

پہلا واقعہ والد صاحب کی نقلِ وطن ہے۔ ان معنوں میں کہ وہ اپنی گمنام سی جنم بھومی سے نکل کر لاہور پہنچے اور وہاں گورنمنٹ کالج میں جس کا بڑا نام تھا، بڑی کامیابیاں حاصل کیں۔ یہیں وہ پروفیسر پطرس بخاری اور پروفیسر لینگہارن جیسی شخصیتوں کے اثر میں آئے اور یہ اثر اُن پر آخری عمر تک رہا اور یہیں ان کا شوقِ شعر گوئی جو بچپن سے چلا آتا تھا، پختہ ہو کر زندگی کا ایک طور بن گیا۔

دوسرا واقعہ ان سالوں سے متعلق ہے جب وہ بے روزگاری کے دن گزار رہے تھے۔ ایک رسالے کے ناشر کے لیے انھوں نے دن رات کام کیا مگر اس ناشر نے انھیں چکمہ دیا اور ان کی تنخواہ ہضم کر گیا۔

تیسرا واقعہ ان کی فوجی ملازمت ہے۔ وہ چند برس جو انھوں نے برطانوی ہند کے ایک نان کمباٹ فوجی افسر کی حیثیت سے کولمبو، بغداد اور تہران میں گزارے، ان کی زندگی میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ شواہد یہ بتاتے ہیں کہ تہران کے زمانۂ قیام ہی میں انھوں نے اپنے عہدِ جوانی کی ذہنی الجھنوں کو سلجھایا تھا۔ میں یہ بات اس بنیاد پر کہہ رہا ہوں کہ میں نے دوستوں اور عزیزوں کے ساتھ ان کی اس زمانے کی خط و کتابت دیکھی ہے۔ یہ خطوط ایک ایسے مضطرب ذہن کی غمازی کرتے ہیں جو آسودگی کی تلاش میں ہے۔ اسی کے ساتھ یہ ذہن کسی قدر جھجکتے ہوئے کچھ سوالات بھی کرتا نظر آتا ہے۔ اس ذہنی تبدیلی کی شہادت ان کے اس دوسرے مجموعۂ کلام سے ملے گی جسے بجا طور پر 'ایران میں اجنبی' کا نام دیا گیا ہے۔ فوجی ملازمت کے اس زمانے میں ان کی تعیناتی غیر ملکوں میں رہی اور ان کے بیوی بچے پاکستان میں رہے۔ اس عالم میں جانے ان پر تنہائی کی کیسی کیسی گھڑی گزری ہو اور شاید انھیں گھڑیوں میں ان کے یہاں ایک اجنبی دیس میں ہونے کا، غیر لوگوں کے بیچ اجنبی ہونے کا احساس جاگا ہو۔ مگر پھر انھیں ایران سے عشق ہو گیا۔ اور جب اُس زمانے کے بہت بعد ۱۹۶۷ء میں ایران میں ان کی تعیناتی ہوئی تو وہ خوشی سے پھولے نہیں سماتے تھے۔

میری والدہ ایک بہت سیدھی سادی مذہبی قسم کی خاتون تھیں۔ ویسے وہ اپنے خاندان میں پہلی

عورت تھیں جس نے انٹرمیڈیٹ پاس کیا تھا۔ میرے والد اور والدہ رشتے کے بھائی بہن تھے۔ میری والدہ کے والد صاحب کٹر مذہبی آدمی تھے، اسی واسطے سے وہ مولوی کہلانے لگے تھے۔ میرا خیال ہے کہ دونوں میں بچپن سے ایک لگاؤ چلا آرہا تھا، اسے آپ چاہیں تو انگھڑ قسم کی محبت سے بھی تعبیر کرسکتے ہیں۔ بڑوں نے ان کی شادی طے کردی۔ اگرچہ میری والدہ کو گٹھیا نے مار رکھا تھا اور یوں بھی والد صاحب اور ان کے درمیان ذہنی سطح کا بہت فرق تھا مگر اس کے باوجود میری دانست میں ان کے ازدواجی تعلقات خوشگوار رہے۔ ۱۹۶۱ء میں میری والدہ نے گٹھیا کے علاج کے چکر میں انٹرامسکولر انجکشن لگوایا۔ بدقسمتی سے انجکشن غلط لگا اور وہ اللہ کو پیاری ہوگئیں۔ ایک طرح سے دیکھیے تو یہ قبل از وقت موت دونوں ہی کے حق میں نیک ثابت ہوئی۔ والدہ کو اذیت سے نجات مل گئی، والد کے لیے ایک نئی ذہنی زندگی آغاز کرنے کی گنجائش پیدا ہوگئی۔

جنگ کے بعد والد صاحب ریڈیو پاکستان میں آگئے اور پشاور اسٹیشن کے ریجنل ڈائرکٹر بن گئے۔ اس کے بعد انھیں اقوامِ متحدہ کے دفترِ اطلاعاتِ عامہ میں ملازمت مل گئی اور چوں کہ ان کی تعیناتی یو. این. ہیڈکوارٹرز میں ہوئی تھی اس لیے ۱۹۵۱ء میں ہم سب نیویارک منتقل ہوگئے۔

ان کی زندگی کا ایک پہلو اور ہے جو بہت معنی رکھتا ہے۔ تقسیم سے پہلے کے زمانے کی بات ہے کہ ان کا جھکاؤ خاکسار تحریک کی طرف ہوگیا تھا۔ خاکسار تحریک میں شمولیت کا عرصہ ہے تو مختصر مگر اس میں شدت بہت تھی۔ والد صاحب کو اس تحریک میں ایک سالارِ ضلع کی حیثیت حاصل ہوگئی تھی مگر انھیں جلد ہی یہ پتا چل گیا کہ علامہ مشرقی کا فلسفہ انھیں مطمئن نہیں کرسکتا اور انھوں نے تحریک سے استعفیٰ دے دیا۔ ایک دفعہ انھوں نے مجھ سے اس کا ذکر کیا تھا۔ کہنے لگے کہ میرا سوال یہ تھا کہ اس تحریک کا منتہا کیا ہے۔ پھر یہ کہ علامہ صاحب اس تحریک کو صرف سامراج کے خلاف جدوجہد کی حد تک محدود رکھنا چاہتے ہیں یا اس کے ذریعے ملک کی عسکری تنظیم کے خواہاں ہیں۔ میرے ان سوالوں کا کسی نے کوئی تسلی بخش جواب نہیں دیا۔

اقوامِ متحدہ کی ملازمت ہی کے سلسلے سے وہ بعد میں انڈونیشیا چلے گئے۔ وہاں انھوں نے یو. این. انفارمیشن سنٹر کے ڈائرکٹر کے طور پر کام کیا۔ اس دوران والدہ بال بچوں کے ساتھ

پاکستان ہی میں رہیں۔ وجہ ایک تو یہ تھی کہ اس ملک کی آب و ہوا ان کی گٹھیا کے لیے مضر تھی۔ پھر بچوں کی تعلیم کا مسئلہ بھی تھا۔ انڈونیشیا سے ان کا تبادلہ کراچی ہوگیا۔ انھیں دنوں میں والدہ کا انتقال ہوگیا۔ انتقال کے فوراً بعد ان کا کراچی سے تبادلہ ہوگیا اور پھر نیویارک میں ان کی تعیناتی ہوئی۔ وہاں ۱۹۶۴ء میں انھوں نے دوسری شادی کرلی۔ پھر نیویارک سے ان کا تبادلہ تہران میں ہوگیا۔ نئی بیوی شیلا اور نئے پیدا ہونے والے بچے نزیل کو لے کر وہ تہران چلے گئے، میری چھوٹی بہن تمرین بھی ان کے ہمراہ تھی۔ تہران میں تھوڑے دنوں انھوں نے آر سی ڈی سیکریٹریٹ سے جاری ہونے والے ایک رسالے کی ادارت کی اور ریٹائر ہوگئے۔ انھوں نے انگلستان میں جا کر بسنے اور وہاں بیٹھ کر خاموشی اور سکون کے ساتھ لکھنے پڑھنے کا منصوبہ بنایا اور اس منصوبے کے تحت انگلستان منتقل ہوگئے۔

راشد بحیثیت باپ

میرا خیال ہے کہ ہم بہن بھائی انھیں تھوڑا سا بھی موقع دیتے تو وہ بہت توجہ سے ہماری تربیت کرتے، مگر ہم سب ہی کے مزاج میں آزادہ روی بہت تھی۔ بہت شروع سے ہم سب ہی نے اپنی اپنی راہ چلنے کی ٹھان لی تھی۔ ضرورت پڑنے پر وہ ہر بیٹا بیٹی کی مدد کے لیے تیار رہتے تھے لیکن وہ اولاد کی فطری خواہشات کی راہ میں رکاوٹ ڈالنے کے قائل نہیں تھے۔ مثلاً اس واقعے کو میں کبھی بھی نہیں بھول سکتا کہ جب میں اتنا بڑا ہوا کہ میرا ہاتھ کتابوں کی الماری کے اوپر کے خانے تک پہنچ سکتا تھا تو ژینے کی کتاب 'ایک چور کا روزنامچہ' (A Thief's Journal) میرے ہاتھ پڑگئی۔ عین اس وقت جب میں یہ کتاب نکال رہا تھا، انھوں نے مجھے دیکھ لیا۔ وہ میرے برابر آن بیٹھے اور کہنے لگے، ''بیٹے، اب تمھیں کھلی آزادی ہے کہ چاہو تو اس کتاب کو جو میرے خیال میں تمھارے خیالات پراگندہ کرے گی، پڑھ ڈالو یا فی الحال اس کے مطالعے کو جانے دو اور اسے اس کی جگہ پر رکھ دو''۔

میں کہاں باز آنے والا تھا، کتاب کو پڑھ کر ہی دم لیا۔

ایک اور دفعہ کا ذکر ہے کہ وہ سامنے وہسکی کا گلاس رکھے خیالوں میں کھوئے تھے۔ انھوں نے دیکھا کہ میں بددلی سے انھیں تک رہا ہوں۔ اُنھوں نے مجھے قریب آنے کا اشارہ کیا۔ ادھر شاید کسی ٹی وی سیریل کو دیکھ کر میرے دماغ میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ شراب پینے والے

بہت ظالم باپ ہوتے ہیں تو ان کے قریب جانے سے میں کچھ ڈر رہا تھا۔ وہ فوراً تاڑ گئے۔ ایک دوسرے گلاس میں تھوڑی وہسکی انڈیلی اور بولے، ''آؤ، میرے ساتھ بیٹھ کر وہسکی پیو، مگر اس فعل کے تم خود ذمہ دار ہو گے''۔

اس بات کا اثر یہ ہوا کہ میں نے کبھی وہسکی کو ہاتھ نہیں لگایا۔ غصہ آتا تھا تو بہت تند و تیز ہو جاتے تھے، مگر شائستگی کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے۔ ایک دفعہ جب میری عمر سات آٹھ برس کی ہوگی تو نیویارک میں پڑوس کے ایک نٹ کھٹ لڑکے نے مجھ پر اپنا غصہ اتارا۔ اس نے میرے حلق میں ٹوتھ پیسٹ ٹھونس دیا۔ میں بوکھلایا ہوا گھر آیا اور پاگلوں کی طرح چیخنے لگا۔ میں سمجھ رہا تھا کہ ماں باپ مجھ سے ہمدردی جتائیں گے لیکن ہوا یہ کہ میرے باپ نے مجھے گھر سے نکال دیا۔ کہا کہ ''جب تک اس لڑکے سے حساب نہ چکا دو گھر میں مت گھسنا''۔ بیچاری والدہ صاحبہ نے بہتیرا شور مچایا کہ یہ کیا کر رہے ہو، مگر انھوں نے ایک نہیں سنی۔ میں بھی تاؤ میں آکر سیدھا گھر سے نکلا اور ان میں سے کم از کم ایک ہیکڑ باز کی ایسی ٹھکائی کی کہ اس کی سب ہیکڑی نکل گئی۔

راشد بطور انسان

راشد صاحب ہم آپ ہی کی دنیا کے آدمی تھے۔ مزاج میں سختی تھی لیکن خطاؤں سے درگزر کرنے کی صفت بھی ان میں موجود تھی۔ طباع شخصیتوں والی ایک خداداد صلاحیت ان میں تھی کہ چھوٹے سے چھوٹے تجربے سے وہ بہت کچھ سیکھ لیتے تھے۔ ان کے مشاہدے کی تیزی، ان کی بیدار مغزی، ان کی ظرافت، ان اوصاف کی وجہ سے وہ ایسے لوگوں میں تو مقبولیت حاصل کر لیتے تھے جو انھیں کی طرح ظرافت اور فقرہ بازی کے رسیا ہوتے تھے۔ لیکن جو لوگ نکتہ چینی برداشت کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتے وہ لوگ ان سے بیر باندھ لیتے تھے۔ نرم مزاج آدمی تھے لیکن اگر کوئی آدمی ان سے چھیڑ خانی کرتا تو پھر وہ اس کے پیچھے پڑ جاتے تھے اور ایسی سختی پر اُتر آتے کہ توبہ ہی بھلی۔ دوست بنانے اور دشمن بنانے، دونوں ہی کاموں میں انھیں مہارت حاصل تھی۔ انٹلکچوئل بحث مباحثہ ان کے لیے کوئی عیاشی نہیں بلکہ ایک ضرورت تھی۔ جن لوگوں سے ان کا انٹلکچوئل رشتہ قائم ہو سکتا تھا انھیں ہاتھوں ہاتھ لیتے تھے۔

ایک نظم انھوں نے آٹھ سال کی عمر میں لکھی تھی۔ اس کی شانِ نزول بھی سُن لیجیے۔ انسپکٹر آف اسکولز نے اُن کے اسکول کا دورہ کیا۔ انھوں نے دیکھا کہ انسپکٹر صاحب کے سر پہ بہت سی مکھیاں بھنبھنا رہی ہیں۔ ایک مکھی بار بار ان کی ناک پر آ بیٹھتی۔ بس راشد صاحب نے ایک نظم کہہ ڈالی۔ انسپکٹر صاحب کو تو ان کا مزاح نہیں بھایا مگر اسکول میں اس نظم کی وجہ سے ان کی بہت شہرت ہو گئی۔

ایک نوجوان راشد صاحب کے پاس آیا اور کہا کہ میں آپ کی سوانح لکھنا چاہتا ہوں۔ اُس کے جانے کے بعد مجھ سے کہنے لگے کہ "مجھے پتا ہے کہ یہ نوجوان اس کام کے سلسلے میں کوئی ایسا سنجیدہ نہیں ہے۔ بس ذرا میرے کاندھے سے کاندھا ملانا چاہتا ہے۔ چلو وہ اپنی حسرت پوری کر لے"۔ اور اس نے اپنی حسرت پوری کی۔ راشد صاحب پہ بہت لکھ ڈالا۔ مگر کوئی کام کی بات نہیں لکھی۔

ایک دفعہ ایک کالج میں ایک شعری مقابلے کی تقریب تھی۔ راشد صاحب صدارت کر رہے تھے۔ ایک طالب علم نے ایک نظم اپنی کہہ کر سنائی اور مقابلے میں اول انعام حاصل کیا۔ جب اس نے انعام لے کر راشد صاحب سے ہاتھ ملایا تو راشد صاحب نے منصفوں کو مخاطب کر کے کہا کہ "حضرات آپ نے جس نظم کو اول قرار دیا ہے، وہ اتفاق سے میری نظم ہے۔ سو آپ نے جو میری عزت افزائی کی ہے اس کے لیے میں آپ کا ممنون ہوں"۔

اگر کوئی شاعر اپنے رسالے کے لیے ان سے نظم مانگتا تو وہ اس سے نظم کا معاوضہ نہیں لیتے تھے۔ لیکن ریڈیو یا ٹی وی کا معاملہ ہوتا تو وہ معاوضہ وصول کیے بغیر نہ مانتے تھے خواہ وہ معاوضہ کتنا ہی حقیر ہوتا۔ اسے وہ لکھنے والے کی عزت کا مسئلہ سمجھتے تھے۔ ایک دفعہ ٹی وی کے ایک پروگرام میں انھوں نے اچھا خاصا کرائسس پیدا کر دیا۔ انھیں کسی پروگرام کے سلسلے میں بُک کیا گیا تھا۔ ٹرانسمشن سے پہلے جو ریہرسل ہوئی، اس میں انھوں نے پروگرام کی پروڈیوسر کا فیصلہ قبول کرنے سے صاف انکار کر دیا۔ پروڈیوسر ایک خاتون تھیں۔ انھوں نے پروگرام اس طرح ترتیب دیا تھا کہ اسے ایک نظم پر ختم ہونا تھا۔ راشد صاحب کا اصرار تھا کہ آخر میں وہ ناظرین سے خطاب کر کے شکریے کے کلمات کہیں گے۔ خاتون کو اپنی ترتیب پر اصرار تھا۔ بات یہاں تک بڑھی کہ منیجنگ ڈائرکٹر تک پہنچی۔ اس نے بیچ میں پڑ کر

پروگرام کے فارمیٹ کو بدلوایا اور راشد صاحب کے کلماتِ تشکر پر پروگرام ختم ہوا۔ اب تک میرے ذہن میں وہ نقشہ گھوم رہا ہے کہ ہمارے والد صاحب ہاتھ باندھے، مُنہ پھُلائے اپنی بات پر اڑے بیٹھے تھے اور ادھر گھڑی ٹک ٹک کر رہی تھی۔ ٹرانسمشن کا وقت قریب آتا چلا جارہا تھا۔

راشد بحیثیت شاعر

راشد صاحب مشاعروں سے بہت بیزار رہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ مشاعروں میں جاکر شاعروں کا حال پہلوانوں کا سا ہوجاتا ہے۔ شاید ہی انھوں نے کبھی کسی مشاعرے میں شرکت کی ہو۔ گنے چنے لوگوں کی محفل میں نظم سنانا پسند کرتے تھے۔ نظم سنانے کا ان کا انداز نرالا تھا۔ وہی نظم جو بظاہر مبہم ہوتی تھی، جب سناتے تھے تو سمجھ میں آتی چلی جاتی تھی۔ ان کی شاعری پر بحث مقصود نہیں کہ اس مضمون میں اس کی گنجائش نہیں نکلتی لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ اسے بہت غلط سمجھا گیا ہے۔ نقادوں نے راشد صاحب کو کبھی کیمونسٹ کہا، کبھی دہریہ، کبھی مصلح، کبھی وحدت الوجودی، کبھی سوشلسٹ، کبھی انقلابی اور نہ جانے کن کن خطابات سے نوازا ہے۔ آخر وہ تھے کیا؟ اس سوال کا جواب جزوی طور پر ان کے آخری دو مجموعوں کے ناموں سے مل جاتا ہے۔ یہ نام ہیں 'لا مساوی انسان' اور 'گماں کا ممکن'۔ نامعلوم کی جستجو، انسان کے بنیادی ہیجانات کی شناخت، الجھے ہوئے سماجی تانے بانے میں فرد کے مقام کا تعین ـــــ یہ تھے وہ مسائل جو راشد صاحب کو مستقل ستاتے رہتے تھے۔ 'ماورا' سے چلیے اور 'ایران میں اجنبی' سے ہوتے ہوئے 'لا مساوی انسان' اور 'گماں کا ممکن' تک آجائیے، ان کے یہاں ایک تدریجی تسلسل نظر آئے گا۔ تنہائی کے مارے ہوئے آدمی کا بیان جسے روح کی تلاش، ایک تشخص کی تلاش، کوئی بھی ایسی شے جو اس کے لیے سہارا بن سکے، جس کے توسط سے وہ ہجوم میں الگ پہچانا جاسکے اور اس کے باوجود ایک ترتیب کا جز بھی بنا رہے۔ کیسی عظیم تلاش تھی کہ اس میں انھوں نے اپنی پوری زندگی صرف کردی۔ مجھے معلوم نہیں کہ اپنی دانست میں وہ اس معمے کو سلجھانے میں کامیاب ہوگئے تھے یا نہیں ہوئے تھے، لیکن میں اتنا ضروری سمجھتا ہوں کہ آخری نظموں میں بھی یہ تلاش ختم ہوتی دکھائی نہیں پڑتی۔ بے شک اس کا رنگ، اس کی شکل بدل گئی ہو۔

راشد صاحب تجربے کرنے کے بہت قائل تھے۔ شاعری میں بھی اور زندگی میں بھی، انھوں نے ہمیشہ نئے نئے طور اپنائے، نئے نئے طریقے برتے، نئی نئی طرحیں ڈالیں۔ بہرحال راشد صاحب اگر کچھ تھے تو ایک خیال پرست آدمی تھے، ایک صاحبِ کشف شخصیت۔ نظم آزاد، نظم معریٰ، نثری نظم، لفظوں اور ترکیبوں کی تراش خراش، یہ سارے طریقے اس مقصد سے برتے گئے کہ کسی طور لوگوں کے دل و دماغ میں جو بات سننے کے لیے تیار نہیں تھے وہ بات اتار دی جائے۔ راشد صاحب نے فارم میں تجربے کیے مگر ان کے یہاں مواد کی بھی اہمیت تھی۔ شروع زمانے میں بہت تھوڑی مدت کے لیے سامراج کے خلاف ان کا سیاسی کمٹ منٹ رہا اور نوزائیدہ قوموں کی پستی کو انھوں نے شدت سے محسوس کیا، لیکن اس کے بعد بالکل غیر سیاسی قسم کی شخصیت بن گئے۔ اب وہ نام نہاد کمٹ منٹ اور نظریات سے چڑنے لگے تھے، لیکن کتنے بڑے شاعروں کی طرح ان کے یہاں ایک فکری تسلسل ضرور نظر آئے گا۔ میرے خیال میں اس فکری تسلسل کو کسی قسم کے فلسفے یا نظریے سے تعبیر نہیں کرنا چاہیے۔ ان کی روح ایسی کسی تعبیر کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوگی۔ یہ فکری تسلسل ایک بڑے تخلیقی آدمی کا فکری تسلسل ہے جس نے اشیا کے پورے نقشے کا زمانی سطح سے بلند ہو کر تصور کیا ہے، جس نے متنوع تضادات کو اس طرح گرفت میں لیا ہے کہ وہ اس وحدت میں جسے وجود کہتے ہیں، ضم ہوتے نظر آتے ہیں۔

راشد صاحب کی سمجھ میں یہ بات کبھی نہ آئی کہ آخر لوگ ان سے فیض والی سادگی کا، قتیل شفائی والی نغمگی کا اور اقبال والے تفکر کا کیوں تقاضا کرتے ہیں۔ اس قسم کے احمقانہ مطالبے پر وہ برہم ہو جایا کرتے تھے۔ کتنی مرتبہ انھوں نے یہ بات کہی کہ ان احمقوں کو بتایا جائے کہ ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے وہ تھوڑی اپنی تربیت کریں۔ غزل گوؤں کو سمجھایا جائے کہ ان کی شاعری کے لحن اور منطق کو کیوں کر سمجھا جا سکتا ہے اور فلسفیوں سے کہا جائے کہ اپنے فلسفے کی چار دیواری سے دم بھر کے لیے باہر نکلو کہ اس شاعری کو سمجھ سکو۔

ایک اعلا فکر و دانش ان کی شاعری اور طرزِ فکر کا طرۂ امتیاز ہے۔ وہ ہر اس خیال سے نبرد آزما نظر آتے ہیں جس سے زندگی میں جمود پیدا ہونے کا خطرہ ہو۔ ایسے کسی خیال، کسی تحریک

سے وہ سمجھوتہ کرنے کے لیے بالکل تیار نہیں ہیں۔

یہاں فیض احمد فیض سے ایک ملاقات کا ذکر شاید بے محل نہ ہو۔ یہ ملاقات بس ایک اتفاق سے ماسکو کے ہوائی اڈے پر ہوئی تھی۔ والد صاحب کو روس کے دورے کی دعوت سوویت یونین کی وزارتِ ثقافت کی طرف سے ملی تھی۔ مقصود یہ تھا کہ روس میں برصغیر کی مختلف زبانوں اور خاص طور پر اردو میں جو ادبی تحقیق ہو رہی ہے اس کا جائزہ لیں۔ جب ہم جہاز سے اترے تو فیض صاحب سے مڈبھیڑ ہو گئی۔ وزارتِ ثقافت کی طرف سے جو صاحب ہمیں لینے کے لیے آئے تھے، انھیں کے ساتھ فیض صاحب بھی تشریف لائے تھے۔ ہم لوگ تھوڑے وقت کے لیے ایک کیفے ٹیریا میں جا پہنچے۔ بات یہ تھی کہ فیض صاحب کو انھیں اوقات میں اپنا جہاز پکڑنا تھا۔ مجھے یہ تو یاد نہیں آ رہا کہ بحث کس بارے میں تھی لیکن والد صاحب نے بعد میں ہوٹل میں جو باتیں کیں اور وزارتِ ثقافت کے افسروں سے ملاقاتوں کے بعد جن تاثرات کا اظہار کیا اس سے میں نے یہ اندازہ لگایا کہ وہ کچھ ناخوش ہیں۔ یہ ستمبر ۱۹۶۵ء کی بات ہے۔ ہمارے وہاں پہنچنے کے پانچ دن بعد ہندوستان، پاکستان میں جنگ چھڑ گئی اور بی بی سی نے یہ خبر دے دی کہ لاہور پر ہندوستان کا قبضہ ہو گیا۔ والد صاحب کو ایک بہانہ مل گیا۔ میزبانوں کے لیے بھی شکایت کی گنجائش نہیں رہی۔ والد صاحب نے اپنا دورہ بیچ میں چھوڑا اور لندن واپس آ گئے۔

میں نے اپنے باپ سے کیا حاصل کیا۔ بہت کچھ حاصل کیا اور بھی بہت کچھ حاصل کر سکتا تھا۔ لیکن میں تو جب تک وہ جیتے رہے، بغاوت پر تُلا رہا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ میں ان کے سائے سے بھاگنا چاہتا تھا۔ اس سائے میں رہنے کا مطلب یہ تھا کہ میں ن.م.راشد کا بیٹا ہوں اور بس۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ہماری راہیں بہت الگ الگ تھیں۔ میں ابھی پندرہ سال کا تھا اور ہائی اسکول گریجویشن کرنے والا تھا کہ اس بات پر جھگڑا ہو گیا کہ میرے بال کتنے لمبے ہونے چاہئیں۔ میں گھر سے بھاگ کھڑا ہوا۔ میرا خیال ہے کہ بعد میں انھیں افسوس ہوا کہ انھوں نے کیوں میرے ساتھ ایک چھوٹی سی بات پر زبردستی کی لیکن شاید بیٹے کے بالغ ہو جانے کے اس مظاہرے پر وہ محظوظ بھی ہوئے ہوں۔ جب میں اپنی درس گاہ میں الوداعی تقریر کرنے کے لیے کھڑا ہوا تو میں نے دیکھا کہ جو کرسی ان کے لیے مخصوص تھی وہ خالی پڑی

تھی، اس کا مجھے واقعی دکھ ہوا۔ خیر بعد میں مجھے پتا چلا کہ وہ تقریب میں شریک تو ہوئے تھے مگر اس طرح کہ وہ کسی پچھلی صف میں چھپے بیٹھے رہے۔ بعد میں نہ میں نے یہ ذکر چھیڑا، نہ انھوں نے اس کا ذکر کیا۔

مضمون ختم کرنے سے پہلے کیا مضائقہ ہے کہ ساقی فاروقی نے اپنے کسی مضمون میں راشد صاحب کی تدفین پر جو کچھ کہا ہے، اس کے بارے میں بھی چند لفظ کہہ دیے جائیں۔

اس سلسلے میں ایک بات میں واضح کر دینا چاہتا ہوں۔ راشد صاحب نے اپنی لاش کو جلانے کی جو وصیت کی تھی اس پر عمل درآمد کے فیصلے میں ساقی فاروقی صاحب پوری طرح شامل تھے۔ ہر مرحلے میں وہ ہمارے ساتھ تھے بلکہ وہ تو آگے بڑھ کر ہماری حوصلہ افزائی کر رہے تھے۔ بعد میں جو انھوں نے اپنے آپ کو بری الذمہ ثابت کرنے کی کوشش کی تو شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ہمارے اس اقدام کے خلاف کچھ ردِّعمل ہوا، اور ساقی فاروقی صاحب نے سوچا کہ اس سے اپنا دامن بچا لینے ہی میں عافیت ہے۔

○○○

یاسمین راشد حسن

وضاحت

میں اس بات کو واضح کرنا چاہتی ہوں کہ میرے والد ن.م.راشد نے کبھی بھی یہ خواہش نہیں کی تھی کہ ان کی میت کو آگ کے سپرد کیا جائے۔

جب ۱۰/اکتوبر ۱۹۷۵ء میں میرے والد حرکتِ قلب بند ہو جانے سے فوت ہوئے تو میری سوتیلی والدہ شیلہ نے جو کہ باپ کی جانب سے اطالوی اور والدہ کی طرف سے انگریز ہیں، مجھے فون کیا کہ میرے والد کی دل کے دورے سے وفات ہوگئی ہے۔ میں نے فوراً مانٹریال سے لندن روانہ ہونے کی تیاری شروع کردی۔ اُسی دوران میرے چچا فخر محمد ماجد کا لاہور سے فون آیا کہ شیلہ میت کو پاکستان بھیجنے کی تیاری نہیں کررہی بلکہ لندن ہی میں آگ کے سپرد کررہی ہے۔اور میں اور فاروق بھی اسے اس حرکت سے منع کریں۔ جیسے ہی مجھے یہ خبر ملی میں نے پریشانی کی حالت میں شیلہ کو دوبارہ فون کیا کہ ہم سب رشتہ داروں کی یہ رائے ہے کہ انھیں سپردِ آگ نہ کیا جائے۔ ہمارا معاشرہ اس بات کی اجازت نہیں دے گا۔ شیلہ فوراً بولی کہ راشد کی یہ خواہش تھی اور وہ وہی کرے گی جو ان کی خواہش تھی۔اور یہ کہ چند ماہ پہلے جب شیلہ کے اپنے والد (جو اطالوی تھے) کی میت سوزی کی گئی تھی تو میرے والد نے شیلہ سے یہ کہا تھا کہ "What a nice, queit way to go." اس لیے ان کی یہ خواہش پوری کرنا چاہتی ہے۔ میں نے فوراً لندن روانہ ہونے کا ارادہ ترک کردیا کیوں کہ میں اپنے والد کی میت کو اس حالت میں نہیں دیکھ سکتی تھی۔

چند روز بعد میں نے شیلہ کو فون پر پوچھا کہ کیا ان کی کوئی آخری رسومات کی ادائیگی کے بارے میں تحریر کردہ کاغذ ہے تو اس نے بتایا کہ لکھا ہوا تو کچھ بھی نہیں ہے مگر یہ کہ اس نے ان کی خواہش کو پورا کیا ہے اور یہ کہ میرا بھائی شہریار جس کی عمر صرف 27 برس تھی، اُس نے بھی شیلہ کے ساتھ تعاون اور اتفاق کیا ہے۔ شیلہ کو چاہیے تھا کہ میرے چچا ماجد کی بات سنتی۔ شہریار کم عمری اور زیادہ وقت امریکہ میں رہائش کی وجہ سے اس بات کی اہمیت کو نہیں جان سکا تھا۔ میں اور شہریار جب آخری بار ابی جان سے نومبر ۱۹۷۲ء میں برسلز میں شیری کے گھر پر ملے تو انھوں نے ہم سے ذکر کیا کہ ڈاکٹر کہہ رہے ہیں کہ اب ان کا دل کمزور ہو چکا ہے اور معلوم نہیں اب کتنی دیر اور زندگی ہوگی۔ لیکن انھوں نے میّت سوزی کے بارے میں کسی سے کچھ نہیں کہا تھا۔ ان کا خط جو انھوں نے ہم سب بہنوں اور بھائی کو ۱۹۷۵ء کے شروع میں لکھا تھا اور اپنی صحت جو خراب ہو رہی تھی، اُس کا بھی ذکر کیا تھا۔ مگر اپنی میّت کو آگ کے سپرد کرنے کا کوئی ذکر پھر بھی نہیں کیا تھا۔ اور اگر فوت ہونے سے چھ مہینے پہلے جب شیلہ کے والد کی میّت سوزی ہوئی تھی اور اگر انھوں نے یہ بات پسند کی تھی تو یہ ہمارے چچا ماجد اور ہم سب سے بھی اس کا ذکر ضرور کرتے، کیوں کہ ان کی شروع سے عادت تھی کہ ہر ایسی بات ہم سب سے کہہ دیتے تھے۔

میرے والد بھی چلے گئے، چچا ماجد بھی چلے گئے اور میرا بھائی بھی اللہ کو پیارا ہو گیا اور میں اس دکھ میں ہوں کہ ہم کیوں اس وقت شیلہ کو نہ روک سکے۔ اُس نے میرے والد کی عظمت اور دانائی کو نہ سمجھا اور اس نازک وقت میں اپنی ضد پر اڑی رہی۔ اور اُس نے یہ جاننے کی کوشش نہ کی کہ اُس کے اس قدم سے میرے والد کی ذات کو، اُن کے مذہبی عقیدے کو، اُن کے سامعین کو اور ان پر تحقیقی کام کو کیا کیا خسارہ پہنچے گا۔

مارچ ۲۰۱۰ء

بہ حوالہ رسالہ 'بنیاد' گورمانی مرکزِ زبان و ادب
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور (پاکستان)، ص ۲۹۷

○○○

اس شمارے کے اہلِ قلم

ن.م. راشد	
خلیل الرحمٰن اعظمی	
ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی	C-29, Hesting Road, Allahabad-211001
جناب فضیل جعفری	602/2-C, Dheeraj Upvan, Borivili (East) Mumbai-400061.
پروفیسر شمیم حنفی	B-114, Zakir Bagh, New Delhi - 110025
حیات اللہ انصاری	
قاضی افضال حسین	Dept. of Urdu, Aligarh Muslim University
پروفیسر زاہدہ زیدی	
پروفیسر محمد ذاکر	Gali Tike Wali, Churi Walan, Delhi-6
سعید الظفر چغتائی	480 E, Kabir Colony, Aligarh -202002.
کرشن چندر	
عزیز الدین احمد عثمانی	
شافع قدوائی	Arts Faculty Aligarh Muslim University
تحسین فراقی	Pakistan
شاہ رخ ارشاد	Iran
اعجاز حسین بٹالوی	
شہریار راشد	
ڈاکٹر سرور الہدیٰ	Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-110025.
انیس اشفاق	Deptt. of Urdu, Lucknow University, Lucknow
ڈاکٹر ارجمند آرا	Deptt. of Urdu, University of Delhi, Delhi
یاسمین راشد حسن	

ن م راشد اور شیلا راشد، ۱۹۶۳ء

URDU ADAB (Quarterly)

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
New Delhi-110002

Book: 350, October, November, December 2010

ن.م. راشد ۱۳/مارچ ۱۹۴۱ء